HANDLUNG
ROPPAU

hi Nr. 1519-XXII

# HENRY VAN DE VELDE

# ESSAYS

Handels- und Gewerbekammer für Schlesien
BIBLIOTHEK
TROPPAU

IM INSEL-VERLAG · LEIPZIG 1910

# *DIE BELEBUNG DES STOFFES ALS PRINZIP DER SCHÖNHEIT*

*DER Realismus ist es in Malerei und Skulptur, das „l'art pour l'art" in der Literatur, dem wir die Rückkehr zum Begriff der Schönheit des Stoffes verdanken, d. h. einer Schönheit, deren grundlegendes Prinzip in dem Grad von Leben beruht, zu dem der Stoff, der zur Ausführung eines Kunstwerkes verwendet wurde, gesteigert werden konnte.*

*Es liegt diesen beiden Bewegungen ein gleicher Gedanke zugrunde, ebenso wie derjenigen, die wir 1892 auf dem Kontinent zur Rückkehr der Idee der vernunftgemäßen Schönheit in Kunstgewerbe und Architektur anregten, nachdem es uns gelungen war, nach und nach die Idee einer Renaissance in Kunstgewerbe und Architektur von allem zu befreien, was die englischen Führer (Ruskin, Morris) um sie herum von ästhetischen und sozialen Weitläufigkeiten, von vornehmem und unproduktivem Dilettantismus angesammelt hatten.*

*Der Gedanke, der diesen zwei ersten Bewegungen, die ziemlich rasch aufeinander folgten, zugrunde liegt, ist derjenige der Rückkehr zur eigensten Schönheit der angewandten Stoffe, der Rückkehr zu der gesunden Überlieferung einer Schönheit, die sich aus den Eigentümlichkeiten jedes angewandten Stoffes, und der Verschiedenheit seiner Bearbeitung ergibt. Die Dichtkunst eignete sich wieder den Sinn für Schönheit des Wortes und des Stiles an; die Malerei den Sinn für Farbe und persönliche Handschrift;*

*die Bildhauerei den Sinn für persönliche und ausdrucksvolle Behandlung von Ton, Stein und Metall. Und wiederum ist diese Renaissance der Architektur, welche der des Kunstgewerbes folgte, eine Art von Realismus. Sein Programm der Rückkehr zu den rationellen Verfahren ist ein öffentliches Glaubensbekenntnis an die Unfehlbarkeit der Mittel, die nur dem Gedanken der Nutzbarkeit, des praktischen Zweckes dienen. In dem Programm liegt die Absicht der Vertreibung der tausend und ein Motive, welche die Phantasie der Künstler verführte und welche die Vorsehung vergangener Stile in so reichem Maße zu ihrer Verfügung stellte.*

*Die Formulierung der Forderung, welche der Realismus in Malerei und Bildhauerei verfolgte, war weniger klar wie diejenige des „l'art pour l'art" in der Literatur, weniger klar wie die, welche wir später als Beleg für den neuen Stil aufstellten. Der Realismus in Malerei und Bildhauerei sollte zu Anfang nur die Berechtigung der der Natur entnommenen Sujets geltend machen, das heißt das Recht, eine Welt von einfacheren Wesen, Arbeitern und Bauern, darzustellen, die, seitdem sie von den flämischen Kleinmalern in das Gebiet der Malerei eingeführt worden waren und dort ihren Platz lärmend, und nicht ohne Anstoß zu erregen, behauptet hatten, nun hinter die Schranken verwiesen wurden, die sich nur unter einer Bedingung vor ihnen öffnen wollten, der Bedingung,*

*sich in ihrer Kleidung und Haltung einem Gesamtbild von prunkvoll zeremoniellem Aussehen einzufügen, das die Gebärden und Stellungen der heidnischen Götter, wie auch der geheiligten christlichen Persönlichkeiten zur Zeit der Renaissance zu regeln hatte; ebenso wie man in den folgenden Jahrhunderten von ihnen verlangte, sich in Theater- oder Hoftrachten zu kleiden. Aber bald, d. h. sobald sich der Realismus Genugtuung verschafft hatte, stellte er diese Forderung an zweite Stelle. Und von dem Augenblick an, in welchem er das Übergewicht der wesentlichsten, der stofflichen Eigenschaften eines Gemäldes oder eines Bildwerkes über den dargestellten Gegenstand, d. h. den ideellen oder dramatischen Inhalt forderte, vollbrachte er eine ähnliche Tat wie die Bewegung des „l'art pour l'art" in der Literatur, welche die höhere Bewertung der Form gegenüber dem Inhalt, dem Sujet, forderte.*

*Von da ab sehen wir in Literatur sowie in Malerei und Bildhauerei Werke entstehen, bei denen der Stoff, aus dem sie geschaffen sind, einen Glanz und eine erhöhte Lebendigkeit erreichen, von deren Möglichkeit wir seit den akademischen Rezepten den Begriff verloren hatten. — Farben, Steine und Bronze sowie die Worte eroberten sich ihre wesentlichsten Eigenschaften zurück, das heißt ihren Sinn und die Fähigkeit, sich eine Schönheit zu erobern, ebenso wesentlich und ewig wie diejenige, von der die Musik*

*niemals die Töne zu entäußern gedacht hatte, bis auf eine uns recht nahe liegende Zeit. Die Musik verfügt über jene angeborene Vornehmheit, die sie von Nachbildung der äußeren Welt, von dem Sujet, fern hält, oder besser, die diesem nur eine sehr geringe Wichtigkeit einräumt. Während in der Musik, in der Kammermusik und der Symphonie, die stofflichen Mittel sich zu einem Grad höchster Entmaterialisierung aufgelöst haben, müssen wir, ehe diese auch in Malerei und Skulptur erfolgen kann, warten, daß die Wirkung des Impressionismus sie berühre und durchdringe.*

*Die letzte Hälfte des vergangenen Jahrhunderts stand in künstlerischer Beziehung unter dem Zeichen des Impressionismus. Wenn nun die nötige Entfernung, um über Dinge der Kunst zu urteilen, erreicht sein wird, wird man notwendigerweise erkennen, daß dieser in Malerei, Skulptur, Literatur und Musik im tiefsten Grund zu der Notwendigkeit drängte, den Stoffen Leben zu verleihen. Denn die wesentlichste Schönheit eines jeden Kunstwerkes beruht in der freisten, weitgehendsten, auserwähltesten und zartesten Lebensäußerung, die in dem Stoffe, aus dem es geschaffen ist, keimt.*

*In der Schule des Impressionismus haben wir die Wollust herangebildet, mit welcher wir das Erwachen zum Leben des Stoffes verfolgen. — Nur auf Kosten aller Einzelheiten und des Sujets konnte der Impressionismus die Erregung des ersten Augen-*

*blicks mit der gleichen starken Intensität festzuhalten hoffen, wie sie im ersten Erregungsmoment empfunden worden war. Und eben diese Einzelheiten bildeten die Freude und den Stolz eines Publikums, dessen Aufmerksamkeit durch sie von der Wollust abgelenkt worden war, die das rhythmische Spiel der Linien, das Spiel aufleuchtender, klingender Farben, hervorgerufen durch den Wechsel ihrer Intervalle und ihrer stofflichen Qualität, ihrer entgegengesetzten und sich ergänzenden Wirkungen, erzeugt. Denn es ist wohl all dies Flüchtige, Ungreifbare, dem Augenblick Gehörende, das es festzuhalten und zu bewahren gilt, in der ganzen Wirksamkeit der ersten innerlichen Erregung.*

*Jeder kleine Teil der Zeit, jede Minute sehnt sich danach, ihre Seele einem Kunstwerk einzuhauchen, das diese Minute verewigen, ihre Seele in Ewigkeit aufbewahren soll. Alle diese Seelen und Werke bereichern und erweitern die Grenzen und auch das Kraftvermögen des Lebens.*

*Sie sind die Schätze: Bauwerke, Gesänge, Dichtungen, Skulpturen oder Gemälde, die jede Minute des Lebens im Augenblick ihrer Geburt in sich trägt. Sie sind der angestammte Besitz jener Prinzessinnen, die in die verwunschenen Dornenrosenhecken des Nichts eingehen, wenn kein Prinz erscheint, der sie zum Leben küßt, der ihr Werden beeinflußt und die Form des Schatzes bestimmt, seine ewige Form. — Nicht*

*daß dieser in Gebrauch und Ausdruck allen kommenden Jahrhunderten zusagen müßte, sondern ewig, weil er so beschaffen ist, daß in ihm die Seele dieser Minute weiterschlagen wird. Dies ist das Pochen eines Lebens, das einen Lichtstrahl weckt und wiedererweckt, der gleitend, suchend, überspringend die verzierte Oberfläche eines Stoffes bewegt, deren Ornamente keine weitere Bedeutung haben, als dies entzückende Spiel anzuregen; eines Lebens, welches das Erwachen der Worte und Töne, die Rhythmus und Harmonie verschmolzen, hervorruft, und deren geheime Kraft ihnen auf diese Weise eine Existenz verleiht, die weit über den Entstehungsgedanken oder das Bedürfnis, welches sie hervorrief, hinausreicht; eines Lebens, das den Zusammenklang von Farben bewirkt, die unsere Augen jedesmal in Erregung versetzen, wenn diese Klänge in ihrer Harmonie oder ihren Kontrasten auf sie einwirken.*

*Jeder Stoff ist im Besitz einer Eigenschaft, die nicht weniger wesentlich ist als sein praktischer Wert. Sie liegt in seiner Fähigkeit, auf unsere Sinne erregend zu wirken. Ohne die Vermittlung des Künstlers, ohne das Wunder der Kunst bleibt diese Fähigkeit unwirksam und ohne Folgen; die Kunst und der Künstler erwecken in ihm gleichzeitig, als sie ihm Leben einflößen, diese Fähigkeit, auf unsere Sinne erregend zu wirken. In den Händen eines Arbeiters oder eines Menschen ohne Genie gelten Holz, Stein,*

*Ton, Metall, Glas und Rohr nicht mehr als ihr praktischer Wert, währenddem alle diese Stoffe imstande sind unsere Sinne zu erregen, sobald die Leidenschaft desjenigen sie berührt und durchdringt, der sie zum Leben erwecken will, der sich zu ihnen hingezogen fühlt, von dem Wunsche beseelt, ihnen Leben zu schenken, ihnen höhere Daseinsmöglichkeiten zu eröffnen.*

*An sich ist kein Material schön, und es wäre leicht, Beweise hierfür aufzubringen. Holz, Metall, Steine und Edelsteine verdanken ihre eigenartige Schönheit dem Leben, das die Bearbeitung, die Werkzeugspuren, die verschiedenen Arten, in welchen sich die begeisterte Leidenschaft oder die Sensibilität desjenigen, der sie bearbeitet, äußert, ihnen aufprägt. Dieses Beleben des Stoffes läßt jede Steigerung zu, und die Fähigkeit der daraus folgenden Erregbarkeit kann Empfindungen hervorrufen, die sich vom leisesten Reiz bis zu völliger Trunkenheit steigern können.*

*Die Grenzen des ästhetischen Genießens, das der Stoff durch seine Belebung ermöglicht, sind zu dehnbar, um genau bezeichnet werden zu können; sie verändern sich von Individuum zu Individuum, von Periode zu Periode. Sie stellen widersprechende Grade bei den verschiedenen Stilen einander gegenüber, und dies zeigt wohl, daß die Veränderlichkeit und die Bedingungen der Sinnenerregung und des*

*ästhetischen Genießens von dem augenblicklichen Stand der psychischen und physischen Kräfte der Menschheit abhängen!*

*Das Maß dieser Gabe der Stoffe, auf unsere Sinne zu wirken, wurde oft bis zum Paroxysmus getrieben, und der höchste Grad erreichbarer Lebensintensität überschritten, insofern kein ästhetisches Genießen mehr vorhanden war. Die Architektur des Barock und diejenige der Indier geben Beispiele von dieser bis zur Übertreibung gesteigerten Lebendigkeit!*

*Die gotische Architektur hält sich in so gefährlichen Grenzen, daß wir, die wir sie aus anderen Gründen lieben, aus Gründen der vernunftgemäßen Konzeption, die die Verkettung der einzelnen Teile, ebenso wie die Struktur aller Organe der Bauwerke bestimmte, welche die Gotik uns hinterließ, fürchten müssen, daß man eines Tages versuchen wird, diesen Stil zu verwerfen. Im gotischen Stil zeigt sich deutlich, daß er das Merkmal seines Lebensüberschusses dem Drama entlehnt.*

*Das Drama hat alles, was in das Bereich der Schönheit gehört, überflutet, und währenddem es dem Stoff Fähigkeiten aufdrängt, Erregungen hervorzurufen, die ihm, dem Drama, eigen sind, verdirbt es die Qualität der Erregungen, die ihm, dem Stoff, eigentümlich wären.*

*Jeder Stoff birgt in sich Kräfte und Möglichkeiten, deren dramatischer Sinn und Steigerung innerhalb*

*der Kurve liegen, die ihn vom Zustand lebloser Starrheit zum Leben führen, vom Tode zum Leben! Das ist das Drama des Stoffes, das einzig ihm wesentliche: die Geburt zum Leben, — die Aufeinanderfolge der verschiedenen Phasen, die seinen Übergang von Trägheit zu vibrierender Beweglichkeit, zur Leichtigkeit eines Hauches bezeichnen und ihn seiner endgültigen Entmaterialisierung zuführen.*

*Durch das Wechselspiel von Licht und Schatten geschieht es, durch die Beziehung der Größenverhältnisse von hellen zu dunklen Flächen, der Abstufung der valeurs, die, aufeinanderfolgend, sich unterbrechen, die durch Betonung einzelner Momente den Rhythmus bestimmen; durch die Tatsache, daß die begrenzende Linie das Auge um die Gegenstände, um die Gebäude, die es in sich aufnimmt, herumführt, und durch die Wirkung aller Empfindungen, die durch das Auge in uns hervorgerufen werden, welches die Windungen der Linie verfolgt, der Linie, die den Stoff bearbeitet, aushöhlt, erweitert und zusammendrängt, — durch alle diese Vorgänge geschieht die Belebung des ursprünglich toten Stoffes.*

*Diese Mittel sind rein und wesentlich, sie haben ihre Begründung in dem Evolutionsprinzip selbst, dem jeder Stoff unterworfen ist. Außerhalb dieses Prinzips, das in jedem Stoff ruht und das seine wesentlichsten Ausdrucksmöglichkeiten vorschreibt, kann sich keine Schönheit entwickeln. Man ver-*

*wechselt die erreichten Resultate, die dem Drama oder der Erzählung entnommenen Mitteln ihre Existenz verdanken, insofern diese in das Gebiet der Kunst gehören, mit denjenigen, die aus dem Bereich der reinen Schönheit stammen und die durch das Zusammenwirken von allem, was die ästhetische Sensibilität demjenigen anbietet, eingibt und lehrt, der ein Werkzeug führt, der einen Stoff bearbeitet oder handhabt, aus welchem er einen Gegenstand oder ein Kunstwerk schaffen will, erzeugt wurden. Es folgt aus dieser Vermittlung, daß keine Fortentwicklung sich vollzieht, die nicht den Stempel von dem Menschlichen im Handwerker oder dem Künstler trüge, ebenso wie die Vorlieben, Schwächen und Irrungen der Generationen, die an der Umwandlung dieses oder jenes Stoffes zu dem Ausdruck seiner höchsten Entmaterialisierung mitgearbeitet haben, die verschiedenen Phasen kennzeichnen. Die Wandlung vollzieht sich demgemäß nicht in einer geplanten oder bewußten Richtung! Grundlegende Meinungsverschiedenheiten bildeten sich über die Mittel, die man zur Belebung des Stoffes anwenden müsse, und an den entgegengesetzten Endpunkten sehen wir: einerseits, die Versuche einer Intellektualität, empfänglich für alle Äußerungen eines Lebens, das nichts der Wirklichkeit entnimmt; andererseits, den Hang zur Sentimentalität, die zur Nachahmung von tausend Dingen neigt, die die Natur unserer Betrachtung dar-*

*bietet. In diesen beiden entgegengesetzten Richtungen haben die Stoffe, um die es sich in der Geschichte der verschiedenen Künste handelt, ihren Weg zum Leben gesucht, den Weg zu ihrem entmaterialisiertesten Ausdruck, der ihren Höhepunkt bedeutet, aber auch zum endgültigen Verfall führen kann.*

*Der Hang zur Nachahmung ist primitiver als der der Sensibilität, was aber nicht besagen will, daß er älter ist; er stammt aus dem Gefühlsleben. So ist also dieses im Widerstreit mit jener Sensibilität. Der Konflikt ist nicht neu, und im Laufe der Kunstgeschichte beobachten wir, wie der Hang zur Nachahmung den Begriff zu untergraben sucht, den uns die Bemühungen einer sensiblen Intellektualität oder, wenn man will, einer vergeistigten Sinnlichkeit nach und nach von dem Mysterium des verborgenen Lebens eines jeden Stoffes zu erschließen suchte. Jedenfalls nähern wir uns dem Geheimnis bei der Erkenntnis, daß das Spiel von Licht und Schatten, eingeteilt in unendlich verschiedenartige Rhythmen, die Gabe hatte, den Stein, das Metall, das Holz, die Gewebe zu beleben.*

*Im Abendland scheinen wir wenig vorbereitet, die Richtung jener Sensibilität zu verfolgen, die Regel anzuerkennen, welche die Eigenart des griechischen Stiles – der dorischen und jonischen Perioden – ausmacht. Der Kampf setzt sich fort seit der Einführung des romanischen Stiles, der in seinen reinsten Formen*

*eine ziemlich exklusive Intellektualität aufweist, die ungern Gefühlsäußerungen den Platz räumt; in der Gotik, die volkstümlichere Eigenschaften, weniger erhabene und strenge Instinkte widerspiegelt, die, durch den Gang der Dinge veranlaßt, alles was die Natur bietet, auf das weitgehendste ausnützt, um es einem Volk vorzusetzen, welches, da es nicht lesen konnte und ungenügend vorbereitet war zuzuhören, nur durch augenfällige Darstellung von Menschen und Dingen des Himmels, seines Landes und seiner Gemeinde unterrichtet werden konnte. So war die Neigung zur Nachahmung seit ihrem Beginn im Okzident mit einer Sinnlichkeit durchtränkt, die, im Vergleich mit der Zurückhaltung, welche die gleichartigen Bedürfnisse der Kunst des Orients kennzeichnete, aufdringlich wirken mußte.*

*Ich sehe den Grund der Untergeordnetheit der Architektur und der ornamentalen Künste des Okzidents gegenüber denen des Orients in dem Umstand, daß sie seit der Gotik dem Einfluß des Dramas preisgegeben waren. Die christliche Kunst war umsomehr der Gefahr ausgesetzt, dieser Unterwerfung und ihren üblen Konsequenzen zu unterliegen, als die christliche Religion selbst von einem großen Drama beherrscht wird, von dem Leiden Christi. Und es ist dieses Leiden, die einzelnen Teile dieses Dramas, welches die Architektur und das Kunstgewerbe veranlaßt, erzählend wirken zu wollen, als ob die Mittel*

*der Schrift, der Malerei und der Bildhauerei sich als unzulänglich zur Bekehrung des Volkes, welches jedoch schon längst bekehrt war, erwiesen hätten.*

*Zu jener Zeit entbehrten die dramatisierte Architektur und die Gebrauchsgegenstände keinesfalls der Würde. Die Kathedrale bleibt ein tief erschütterndes Beispiel, und die Schönheit der gotischen Täfelungen, der Truhen und der Goldschmiedearbeiten genügt, um uns vor ungerechtem Urteil zu bewahren.*

*Wenn aber dies Prozeßverfahren zulässig ist, dies Verfahren der Dramatisierung, welches die Oberfläche der Möbel und aller übrigen Dinge, die in das Bereich der täglichen Gebrauchsgegenstände gehören, mit einer üppigen Vegetation überflutet, sie mit Blumen und einem Netz von Stielen und Dornen, die irgendwelche Wesen, kämpfende, sich jagende Tiere, miteinander verschlingen, bedeckt, – wenn diese Ausschmückung zulässig ist, so unterscheidet sich keines der Verfahren, das wir an den Erzeugnissen, welche die Industrie seit einigen 20 Jahren auf den Weltmarkt schickt, tadelnswert finden, im Grunde von denjenigen, die den gotischen und Renaissance-Stil charakterisieren. Ich sehe nicht ein, was den Unterschied jener Inspiration bilden sollte, die unentwegt aus dem weiblichen Körper seine Anregung bezieht, indem sie ihn in ganzer Gestalt um den Hals einer Vase geschlungen oder als Halter eines Spiegels verwendet, oder Teile des Körpers, wie kolossale Masken mit be-*

*unruhigenden Profilen, von denen endlose Haarmassen niederfallen, davonfliegen oder sich kräuseln, anbringt, mit derjenigen, welche die Lehne eines Sessels mit Affen schmückt, die ein Wappenschild tragen, oder mit Löwenköpfen, die im Rachen Metallringe halten, und die Tische und Truhen auf Greifenklauen oder wilde Tiere setzt.*

*Die Ästhetiker, welche sich nur in begeisterten Ausrufen über die Ornamentik der Gotik und der Renaissance bewegen, können gestrenge Reden in bezug auf die mindere Qualität der Ausführung, auf den künstlerischen Wert der Erzeugnisse unserer Zeit führen, aber sie haben kein Recht, die Qualität der künstlerischen Eingebung derjenigen zu verdammen, die unseren Kunstindustrien, mit allerdings zweifelhaftem Geschmack, zur Seite standen.*

*Diese moderne Inspiration schöpft aus Quellen, gleichwertig denen, aus welchen die mittelalterliche Phantasie und die der Renaissance schöpfte. Sie verdankt ihren Mißkredit nur dem auffallend minderwertigen künstlerischen Wert der Erzeugnisse, die sie anzubieten sucht, während im Gegenteil der hohe Grad künstlerischer Arbeit an Möbeln und kunstgewerblichen Gegenständen des Mittelalters und der Renaissance die Inspiration der Künstler jener Zeiten vor aller Kritik bewahrte und sogar bis auf den heutigen Tag den Zweifel, daß die Qualität jener Inspiration untergeordnet, wenn nicht verdorben sei, hinausschob.*

*Wir werden ohne Schwierigkeit uns über den Wert all der gotischen und Renaissance-Werke einigen, die in unseren Museen und Privatsammlungen angesammelt sind; aber ich sehe voraus, daß, beim Anzweifeln ihrer Schönheit, wir verhöhnt werden könnten. Und doch rühren wir hier an eine Wahrheit, mit der es höchste Zeit ist zu rechnen; denn das, was kunstvoll erdacht und ausgeführt ist, berechtigt noch nicht, als schön angesehen zu werden.*

*Man hat uns gelehrt, keinen Unterschied zwischen Kunst und Schönheit zu machen. Kunst und Schönheit erstreben wohl eine Verschmelzung und können sich in der Tat verbinden, aber diese Verbindung ist für keine von beiden eine Existenznotwendigkeit. Man kann zur Schönheit ohne Kunst gelangen, ebenso wie die Kunst unzählige Erzeugnisse hervorgebracht hat, die kunstvoll sind, ohne schön zu sein. Die Natur ihrerseits hat, ohne Eingreifen der Kunst, Dinge von ewiger Schönheit geschaffen, und der Mensch hält sich an dies Beispiel, wenn er den natürlichen Bahnen folgt zur Schöpfung und Konzeption der Dinge, mit denen er sich umgibt und die er braucht. Auf diese Weise wurden wir zur Erkenntnis der Urschönheit der elementarsten Geräte und Gebrauchsgegenstände sowie der neuen Schöpfungen der technischen Künste geführt.*

*Infolge dieses Irrtums, daß alles, was die Kunst hervorbringt, notwendig schön sein müsse, sind wir*

*zu einer falschen Vorstellung der Schönheit gelangt, zu einem Begriff mit tausend Gesichtspunkten, von denen jeder dem nächsten widerspricht und den Irrtum vermehrt.*

*Die Ästhetiker streckten ihre Hände nach der Schönheit aus, konnten aber nur das von ihr erreichen, was ihre Fingerspitzen berührten, um es dann unter die Lupe zu tragen. Der eine von ihnen entdeckt das Sujet und erklärt, daß die Schönheit eines Kunstwerkes nur im Sujet liegen könne; ein anderer ahnt das Symbol und erklärt, daß um jeden Preis ein Kunstwerk ein Symbol ausdrücken müsse; ein dritter entdeckt die Komposition und ihre Inszenierungsmittel: Gebärde, Stellung und Mienenspiel; und dieser wird unfehlbar erklären, daß die Schönheit aller Kunstwerke in der Komposition und Anordnung bestehe und in der Steigerung des verschiedenartigen Gesichtsausdrucks beruhe. So hat jeder einzelne, indem er nur eines der zu einem Kunstwerk erforderlichen Mittel, indem er nur eine Vorbedingung zu einem künstlerischen Werk erkannte, eine Theorie aufgestellt, die für sich allein die Entdeckung des Mittels zur Erlangung der Schönheit beansprucht. Dies sind Sackgassentheorien.*

*Die Schönheit liebt nicht Zwang und Schranken. Sie liefe unzählige Gefahren, wenn sie den Gelehrten ausgeliefert würde. Schönheit dürstet nach freier Luft, nach Weite und Freiheit. Sie läuft, wie die*

*Nymphe, nach Blumen suchend, die sie pflücken und in ihr Haar flechten will. Sie streift, wie es ihr gefällt, an den Wassern entlang, in denen sie sich spiegelt und ihren Leib badet. Über die Hügel, durch Wiesen und Wälder will sie ihren Liebesgesang erschallen lassen, wie der Vogel, der seinen Lockruf ertönen läßt. Sie will vom Leben Besitz ergreifen, so ganz und heiß, wie sie sich dem Leben auch hingeben will.*

*In ihrer Beziehung zum Stoff rührt die Schönheit an das tiefste Genießen, welches das Leben bieten kann; denn in ihm kann sie alle Mysterien offenbaren: die tausend Freuden und Ängste, welche das Schicksal jedes Augenblicks entscheiden und welche das zwischen Tod und Leben halten, was die Schönheit nach der einzigen Ausdrucksform, die ihr Dauer verleihen kann, verzweifelt hindrängt.*

*Der Gedanke hat von jeher nur Gedanken befruchtet; er kann den Lebenskeim nicht in den Stoff legen, aus dem das Gemälde, das Bildwerk, das Gedicht oder die Symphonie entstehen soll. Die Gedankenwelt ist eine andere wie die Welt der Stoffe; jene ist von anderen Gesetzen bedingt, und in ihr vollziehen sich Wunder, die nicht weniger erstaunlich sind. Die Stoffe erwarten das Leben von den ihnen eigenen Erzeugern. Das Metall und der Stein beleben sich, wenn Licht und Schatten, sich bekämpfend, die Flächen zitternd erregen, bis*

*daß das Licht hervorzuquellen scheint und der Schatten in den undurchsichtigen Stoff eindringt. Die Durchbrüche und Abwechslungen des Gewirkes beleben die Gewebe, in welchen das Lichtspiel der verschiedenen Flächen uns die dritte Dimension vorspiegelt. Das Glas belebt sich, wenn seine Oberfläche sich hebt, sich streckt oder sich windet, um Akzente zu vervielfältigen oder das Licht zu zerteilen, das es nahestehenden Lichtherden entnimmt. Das Holz erhält Leben, sobald ein Werkzeug seine Oberfläche, wie der Pflug die schlafende Erde, aufweckt. Die Worte verdanken ihr Leben einer unvorhergesehenen Annäherung, die den Vokalen sprühende Funken entlockt, welche die Konsonanten tönt und Färbungen aufweist, wie das farblose Wasser sich leise tönt, wenn ein Sonnenstrahl darüber hingleitet. Die Töne erhalten Leben durch die einteilende Berührung des Rhythmus, welcher Dauer und Intervalle schafft, sie willkürlich verlangsamt oder beschleunigt, das Leben des Einzeltones mißachtend, weil es in seiner Macht steht, immer neue entstehen zu lassen. Die Farben erhalten Leben, sobald sie ihren primitiven Glanz durch Bilden von Komplementärfarben steigern, unter deren Schutz sie jeder Mischung spotten, die zum Schwarz führen muß, das nach wissenschaftlicher Bestätigung das Resultat jedes chemischen Mischens ist.*

*Es ergab sich, daß die Farben — die ich als be-*

*sonderen Stoff betrachtet haben will, und nicht als Eigenschaft vorhandener Stoffe — und Worte, vor allen anderen Stoffen, von dem Vorzug der wissenschaftlichen Forschungen profitierten. Die Physiker machten ein Ende mit dem empirischen Vorgehen, und der Ästhetiker Fechner suchte das, was an Wahrheit in der Färbung der Vokale enthalten war, zu beweisen, die Rimbeau in seinem berühmten Sonett aufgestellt hatte.*

*Diese wissenschaftliche Hülfe erstreckte sich später auch auf die Linie, auf das Erkennen ihrer Natur und der ihr eigenen Ausdrucksfähigkeiten. Demzufolge wurden wir veranlaßt, diese neue Ornamentik zu schaffen, deren historische Entwicklung wir eines Tages notwendigerweise genau werden bestimmen, und ihren Sinn und die erreichten Resultate aufzeichnen müssen.*

*Die Erkenntnis des Grundprinzips der Schönheit, des Lebensprinzips des Stoffes, stellte eine neue Verwandtschaft fest zwischen Künsten, die sich bisher nicht so verschwistert, so nahverwandt gefühlt hatten. Diese Verwandtschaft zwischen so verschiedenen Künsten ist eine neue Tatsache, ist die Folge eines Aufblühens, welches die Grenzen nicht mehr anerkennt, die bisher jeder Kunst im besonderen gesetzt waren; eines Aufblühens, das sich ungehindert ausbreitet, weil es sein Leben aus einer Quelle schöpft, die allen Künsten Nahrung gibt, aus einem sinnlichen*

*Bedürfnis entspringend, das den Grund unseres Wesens bildet. Es steht in unserer Macht, dies Bedürfnis zu reinigen und bis zum Göttlichen zu vergeistigen und zu verewigen. Und damit es keinen Irrtum in der Art des Lebens gäbe, das wir in einem Kunstwerk zu erwecken wünschen, müssen wir hinzufügen, daß es sich nicht um jene Lebensqualität handelt, die uns zu dem Ausspruch treibt, ein Porträt, eine Büste sei „lebendig" oder „sprechend". Diese Art von Leben erinnert uns an die erstaunliche Geschicklichkeit, über die einige Künstler (Leonardo, Rembrandt) verfügten, um zu diesem Resultat zu gelangen. Diese Art von Lebensnachbildung kann unserer Eitelkeit schmeicheln, daß Menschen das Schöpfungsgeheimnis den Göttern rauben konnten; aber die Mittel, die zusammenwirkten um dies Resultat zu erzielen, diese Art Leben hervorzubringen, stehen außerhalb der eigentlichen Schönheit eines Kunstwerkes. Sie stellen seinen dramatischen, und nicht seinen ästhetischen Wert fest. Es ist ein Ergebnis, das an sich nicht ohne Wert ist, das sogar bewundernswert sein kann; aber die wirkliche Schönheit eines Kunstwerkes, die wesentlichste, die von Dauer ist und die ewig sein kann, ist die Lebenssumme, welche ein vollkommenes Zusammenwirken der Stoffe, aus welchen das Kunstwerk besteht, ihm verleiht; und wir haben beobachtet, was den Farben und Linien, den Holzarten, Steinen und Metallen,*

*den Worten und Tönen das Äquivalent mit dem, was das Leben anderer atmender Wesen ausmacht, zu geben vermag. Nicht auf Grund der Erkenntnis und Bewertung dieser Schönheit hat sich die Kunstgeschichte aufgebaut, gründet sie ihre Urteile und erkennt sie das Genie der Künstler, um die sie glaubte sich kümmern zu müssen.*

*Wären wir nicht in unserem Urteil verdorben, durch die mehr geschichtlich als ästhetischen Lehren in künstlerischen Dingen, so hätten wir die Evolution des Stoffes, dessen sich Handwerker und Künstler zur Gestaltung ihrer Werke bedienen, verfolgt; so hätten wir in diesem Fall die Schönheit von ihrem wichtigsten Gesichtspunkt aus betrachtet. Denn diese Schönheit steht über jeder Schätzung; jede andere ist bestreitbar und den Veränderungen von erregbaren und psychologischen Faktoren unterworfen, die wiederum durch Vorzüge, Schwächen und Eigentümlichkeiten der Rassen bedingt werden.*

*Eine materielle Auffassung der Kunstgeschichte scheint mir den Vorrang zu haben gegen die andere, die unser Gedächtnis mit Namen und Daten füllt, die sich um so weniger einprägen, als sie wenig festes Terrain vorfinden. Es ist gewiß leichter, sich Namen, die verdienen behalten zu werden, Beziehungen und Verhängnisse gewisser Erscheinungen einzuprägen, wenn wir von vornherein ein Prinzip zugrunde legen, das verschiedene Phasen und Momente der Kurven*

*dieser stofflichen Evolution aufstellt, die sich vom leblosen Anfang bis zum warmen Leben erstreckt, bis zur höheren Lebensform in dem verwirklichten Objekt, dem Kunstwerk.*

*Scheinbar haben sich die Stoffe der fleißigen Phantasie minderbegabter Künstler oder der unwiderstehlichen Leidenschaft einiger Genies gefügt; aber in Wirklichkeit bilden sie die treibende Kraft, die alle diejenigen, die Stoffe verarbeiten, mit sich fortreißt zu einem Ziel, das eine verhängnisvolle Entwicklung zu dem gleichen Endziel für alle Stoffe werden läßt.*

*Heutzutage, wo wir hinter Wahrheiten kommen, die verborgen lagen, wo wir die Wichtigkeit des Urteils über das, was die Kunstgeschichte für wesentlich und bestimmend für die Kunstwerke hielt, beschränken, heute möchten wir eine neue Kunstgeschichte fordern, gegründet auf zwei Vorschläge, die ich auf folgende Weise zusammenfassen möchte:*

*„DIE WESENTLICHSTE, UNENTBEHRLICHSTE BEDINGUNG FÜR SCHÖNHEIT EINES KUNSTWERKES BESTEHT IN DEM LEBEN, WELCHES DER STOFF, AUS DEM ES GESCHAFFEN IST, BEKUNDET."*

*Und als Zweites:*

*„DIE ENTWICKLUNG JEDES STOFFES VOLLZIEHT SICH IN EINER FOLGE VON ERSCHEINUNGEN, DURCH WELCHE ER*

*DEN AUSDRUCK SEINER VOLLKOMMENSTEN ENTMATERIALISIERUNG VERFOLGT.“*

*Wir haben versucht darzulegen, was uns zu der Aufstellung des ersten Gesetzes bewegt; um das zweite zu rechtfertigen, müßten wir in die Einzelheiten der Wandlung eindringen, die alle Stoffe zu ihrer vollkommensten Entmaterialisierung führt. Ist dies in wenigen Worten möglich? Vielleicht! Ist die Umwandlung, in dem von mir angegebenen Sinne, nicht augenfällig und überzeugend? Beobachten wir die Entmaterialisierung des Steins, von der Pyramide bis zum Parthenon, von der Burg bis zur Kathedrale, in welcher sie einen Höhepunkt zu erreichen scheint, die der Kathedrale die Verwirklichung des Wunders gestattet, die Steine, aus denen sie besteht, hoch in die Wolken zu heben, als hätten sie keinerlei Gewicht. Und ebenso wie der Stein die Kurve seiner Entwicklung zu einer Steigerung bringt, die der gotische Stil bis an seine äußerste Grenze zu treiben scheint und welche der Barock- und Rokokostil später zu einem Endziel zu führen suchte; ebenso wie der Stein seine Kurve ausgedehnt und neu angesetzt hat, sehen wir alle Stoffe die gleichen Phasen der Entwicklung durchmachen. So folgt das Holz Schritt für Schritt dem Stein, entlehnt ihm seine Erfahrungen und Formen. Aus dem scheinbar groben, unfruchtbaren Leinen beobachten wir das langsame Entstehen der*

*Spitze. Über die Gewebe, Seiden, Brokate und den schweren Sammet gleitet der Kampf des Lebens mit dem Tode, des Lichtes mit dem Schatten, und der Stoff erstrebt das gleiche sich Verleugnen wie die Leinewand in ihrer Umwandlung zur Spitze. Das Glas und das Elfenbein entäußern sich nach und nach aller Körperlichkeit so weitgehend, daß sie sich in zerbrechliche, zierliche Skelette verwandeln, deren einziges Fleisch das sie umspielende Licht bildet. Das Eisen versteigt sich zu mutwilligen Unternehmungen, die wie Ausbrüche von Gelächter klingen, wie Verspottungen von Sinn und Nützlichkeit der Dinge, die es verwirklichen sollte.*

*Die Farbe war langsamer zu erwecken, als Steine, Holz und die übrigen Stoffe, die zur Herstellung der Gegenstände des Lebens, des Alltags verwandt werden. Bei den Ägyptern war das Gefühl für Farbe ebenso rudimentär, wie das für den Klang. Die Zwischentöne und Abstufungen der Farben entgingen noch den Griechen. Dies erklärt sich durch die wunderbare Atmosphäre von Attika, in welcher alle Nuancen zu einer Harmonie von Schwingungen verschmelzen, die jeder von ihnen ihr Einzelwesen entzieht, um aus ihnen allen das Licht zu schaffen. Hieraus erklärt sich das Bedürfnis der Griechen, mit Grundfarben die Gegenstände zu bemalen, deren Auflösung im Licht sie nicht wünschten, sie auf diese Art zu materialisieren und das*

*festzuhalten, was sich im All zu verlieren drohte. So lassen sich diese positiven Akzente vernehmen, wie das Thema, wie der melodische Satz. So forderten es die Bedürfnisse des hellenischen Auges.*

*Das Auge der Völker des Okzidents erfaßt auf gegenteilige Weise. Die Atmosphäre ist zersetzt in unseren Gegenden. Die Farbe der Dinge besitzt die Bestimmtheit, den Wert jeder einzelnen Note im Choral. Unser Auge sucht daher getrennte Farbenelemente zu verbinden, die niemals das Licht wie im Orient wiedergeben können; und während wir die Atmosphäre zu harmonisieren suchen, bemühten sich die Griechen, die Melodie in sie einzuführen.*

*Im Okzident, seit dem Mittelalter – das unseren Ursprung bildet, jenseits dessen die Nacht liegt, ein Dunkel so tief, wie in Ägypten jenseits der Zeiten von Menes –, entwickelt sich die Farbe in der Richtung der Harmonie. In den Malereien der Primitiven, bei Italienern wie bei den Deutschen, bei Flamländern und Franzosen, ist die Aufeinanderfolge und Beziehung der Farben zueinander eine primäre. Verdoppeln sie sich, so bilden sie höchstens Akkorde.*

*Jede Farbe verteidigt ihr Leben und sucht genügend Leuchtkraft, Stärke und Tiefe zu gewinnen, um die Wirkung der ihr gegenübergestellten ertragen zu können. Die stoffliche Leuchtkraft und Frische dieser Malereien der Primitiven ist derjenigen der bunten Glasfenster verwandt; aber in diesen treten*

*sie mit größerer Ungeduld auf. Im Vergleich zu den Glasfenstern erscheinen die friedlichen Malereien wie die klugen Jungfrauen, die das Schicksal dem Kloster zuführt, während die törichten, in einer unwiderstehlichen Leidenschaft, sich der Glut der Sonne hingeben.*

*Der Höhepunkt der Lebensintensität der Farben wurde mit der ungestümen Plötzlichkeit und Unbedingtheit zweier Wesen, die die Liebe rücksichtslos zueinander zwingt, erreicht. Und währenddem die klugen Jungfrauen im Kloster Gott in einfachen, jungfräulichen Chorälen preisen, schmücken die törichten Jungfrauen sich mit Kränzen und steigern ihre Gesänge für Feste der Liebe und Wollust.*

*In den bunten Fenstern ist die Melodie in dem hinterlistigen und mächtigen Spiel der Harmonie gefangen, das sie hält und verbirgt, das sie lockt, um sie anzuziehen und zu liebkosen, das sie abstößt und erstickt in dem triumphierenden Finale der Symphonie.*

*Und das Beispiel wirkte ansteckend; der Stoff, der bis dahin friedlich und primitiv geblieben war in den gotischen Malereien, fängt den Keim auf von der tollen Glut, vom Weg zum Leben; der heidnische Gedanke hält einen heilsamen Einzug in die Geister zur Zeit der Renaissance; Lebensbewußtsein ergießt sich wie Feuer in die Adern der Menschheit und peitscht die zurückgehaltene Sinnlichkeit*

*auf. Temperamentvolle Genies, wie Tintoretto, Tizian, Rembrandt und Rubens, reißen die Farben zu vielfältig gesteigerten Lebensgraden mit sich fort. Dann ein Sturz in der aufsteigenden Kurve, und man mußte auf einen neuen Frühling der heidnischen Seele warten; Roi Soleil, Rococo, Fêtes Galantes, welch verlockende magische Worte! Die Farben gehen auf galante Feste, und Watteau und Fragonard haben sie bezaubert. Darauf folgt ein klägliches, schwächliches Erwachen, und der Akademismus benutzt die Gelegenheit zu predigen. Es ist jedoch leicht, das Ende dieser Kraftlosigkeit vorauszusehen, und von da ab wird die Kette unehrerbietiger Bilderstürmer, die, als Nachfolger von Eugène Delacroix, die erdfahlen und düsteren akademischen Bilder hartnäckig und siegreich bekämpften, nicht mehr unterbrochen. Aber der Kampf forderte auch seine Opfer. Das empirische Umhertasten gab die Veranlassung zu Existenztragödien, wie diejenigen von Delacroix, von Manet, und dann zu der qualvollsten von allen: Vincent van Gogh. Historisch betrachtet, ist es der kritische Augenblick, wo die Maler die chemische Farbenmischung verließen, um ihr eine optische Mischung gegenüberzustellen.*

*Der amerikanische Physiker Rood stellte in seinem bewundernswerten Buch über die „wissenschaftliche Theorie der Farben" durch ein schlagendes Experiment den grundlegenden Unterschied fest, der zwi-*

*schen Mischung von farbigem Licht und der Mischung von farbigen Stoffen besteht. Er folgert aus Experimenten und bringt das Resultat zutage, daß „jede Mischung auf der Palette den Weg zum Schwarz bedeutet".* — Was die Wissenschaft seit gestern als unumstößlich hinstellt, haben die Maler seit langem vorgeahnt, und ihre anhaltenden Anstrengungen im Laufe der Geschichte der Malerei erstreben die Befreiung der Farbe von jeder Mischung; sie bemühen sich, den Lebenskeim, der in der Farbe steckt, seine Fähigkeiten aufzublühen und sich zu vermehren, zu erhalten. Ohne das Herbeischaffen der wissenschaftlichen Nachforschungen von Brewster, Young, Chevreuil, Helmholtz und Maxwell, ohne diejenigen von Rood, der alle gewonnenen Kenntnisse zusammenzufassen sucht, wäre die Zahl der Opfer weit größer geworden, und wir hätten das Schauspiel von noch manch tragischer Künstlerexistenz gehabt, tragisch, weil sie dem Fluch von Versuchen verfallen war, die ein Ziel, ein Resultat*

---

* *Die Mischung von farbigen Stoffen ergibt nicht das gleiche Resultat wie die Mischung von farbigem Licht. (Das neue Verfahren, zum Teil bei der impressionistischen Malerei gebräuchlich, voll im Gebrauch bei der Malerei der Neo-Impressionisten.) Experiment Lambert: Die chemische Mischung von Blau und Gelb erzeugt Grün, währenddem die optische Mischung Weiß ergibt. Dove hat einen Apparat konstruiert, der all diese Unterschiede zu registrieren sucht, und Rood beweist wiederum, daß „in keinem Fall die beiden Methoden das gleiche Resultat ergeben können. Im allgemeinen sind die Unterschiede so groß, daß es absolut unmöglich ist, nach Kenntnisnahme der Natur der einen Reihe von Färbungen die der anderen zu erkennen." —*

*zu erreichen strebten mit Mitteln, die in sich die sichere Zerstörung dieses Resultates trugen, die deutliche Unmöglichkeit, dies Ziel zu erreichen.* Es liegt außerhalb meiner Urteilskraft, festzustellen, was die Wissenschaft zur Evolution von Wort und Ton zu dem Ausdruck ihrer größten Entmaterialisierung beigetragen hat. Es muß hier genügen, daß ich der Hoffnung Ausdruck gebe, von anderer, autorisierterer Seite ergänzt zu sehen, was hier noch an Lücken übrigbleibt. Aber es muß mir wenigstens erlaubt sein, zu konstatieren, daß, wenn an den Wänden der Räume derjenigen, die ihre Empfindungen, das Tempo und den Rhythmus ihres Lebens, dem Pulsschlag unserer Zeit angepaßt haben, Gemälde von Turner, Delacroix, Manet, Jongkind, Renoir, Monet, Sysley, van Gogh, Seurat, Signac hängen, sich in nächster Nähe, näher als die Klassiker, in kostbaren oder ausgesuchten Einbänden die Werke von Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Laforgue, Rimbeau, Elskamp und van Lerberghe; die Werke von Nietzsche, Dehmel, von Hofmannsthal und Stephan George; die von Kloos und Herman Gorter befinden müssen; und die Musik, welche unsere Generationen begeistert, die von Brahms, Reger, César*

---

* *Es ist ein vollkommenes und bestimmtes Buch über den Stoff von dem Maler Paul Signac geschrieben worden. Es trägt den Titel: Von Delacroix zum Neo-Impressionismus. Es ist das ästhetische Gegenstück zu dem wissenschaftlichen und experimentalen Buch von A. H. Rood.*

*Franck und Debussy sein muß. Eine solche Richtung in Geschmack und Urteil bleibt nicht auf halbem Wege stehen, ihr steht die Zukunft offen, ebenso wie sie sich beliebig zu der Vergangenheit zurückwenden kann. In der Malerei wird uns das, was uns an einem Renoir und Bonnard reizt, dazu führen, Greco anzuerkennen, Fragonard, Rubens zu vergöttern. In der Skulptur wird uns der Sinn für die Werke von Rodin und Maillol zu dem Verständnis von Rude, Goujon, zu den Bronzen der Renaissance, zu Adam Kraft, zu den rätselhaften Figuren am Dom zu Naumburg, zu den göttlichen Figuren der Griechen hinführen. Was wir an den modernen Dichtern schätzen, führt uns zum Verständnis von Goethe und Rabelais, und die Wege zu Bach, Beethoven und Gluck gehen in der gleichen Richtung wie die der Musiker der Neuzeit. Wir verfolgen die Lebensspuren in Vergangenheit und Zukunft mit der gleichen Leichtigkeit und Sicherheit. Der Stoff, der einmal zum Leben erweckt wurde, hat ewiges Leben. Der Marmor, den Phidias belebte, besitzt dies vibrierende Leben noch nach mehr wie 2000 Jahren; die Leinwand, auf welche ein Tintoretto, ein Rembrandt oder Hals seine Flecken von leuchtendem Material auftrug, ist noch heute in lebensvoller Erregung. Und die Frische der Worte, die Villon in seinen Balladen anwendete, ebenso wie die, welche wir in den Fragmenten des Gedichtes*

*von Tristan und Isolde finden, bewahrten ihre makellose Tugend über die Jahrhunderte hinaus.*

*Alles bestrebt sich, zu zeigen, daß sich unsere Epoche eine Schönheitskonzeption anzueignen sucht, die aus der Sinnlichkeit schöpft, die sich in uns beim Anblick des Lebens, des Lebenswunders regt. Niemals vorher hat eine gleiche zitternde Bewegung das Bild der Städte erregt. Die Beleuchtung hat weder eine so große Rolle gespielt, noch über so viel Leuchtkraft verfügt. Niemals hat sie so zahllose Funken in Schaufenster und Schilder geworfen, niemals vervielfältigte sie sich zu solch endlosen Girlanden, wenn Regengüsse den Asphalt überschwemmen. Über die Plätze und entlang der Boulevards zirkulierten nie zuvor so viel bunte Fahrzeuge, nie so viel verschiedenartige Uniformen.*

*Niemals stieg aus den Häfen so viel Rauch empor, und nachts spiegelten die Flüsse nie so viel glänzende Edelsteine wider. An nebeligen, eisigen Winterabenden bieten uns die Bahnhofhallen verwirrend phantastische Anblicke und versetzen uns auf den tiefen Meeresgrund, wo sich Ungeheuer schnaubend und pfeifend verfolgen. Die öffentlichen Gärten sind von tieferem Grün und die Blumenbeete von leuchtenderen Farben. Der Sand auf den Wegen ist gelb, und wir entdeckten das Violett der Schatten. Und wenn Enttäuschung, Trauer oder Langeweile ihre kalte Hand auf unsere Seele legt, suchen*

*wir Örte auf, wo Glas und Silbergerät auf glänzenden Tischplatten in die Spiegelscheiben lachen, wo auf weißgedeckten Tischen um jedes Glas eine Schar kleiner, fröhlich strahlender Seelchen tanzt, wie Blumen zitternd, deren Stiele der Wind schaukelt. An solchen Orten befreit sich unsere Seele von dem Druck, der auf ihr lastet, und so sind die Restaurants nichts anderes als Hospitäler unserer Kümmernisse und unseres Spleens; die uns bedienenden Kellner die geschulten Krankenwärter unserer Langenweile.*

*Das Grauen vor dem unendlichen Nichts, das die Griechen zu dem zügellosen, entschlossenen Kultus des Lebens trieb, findet bei uns ein Gegenstück in dem Entsetzen vor der Langenweile. Diese liegt uns näher, sie ist ein drohenderes, grausameres, tödlicheres Übel als das Nichts, als der Tod selbst, an den wir, durch die stete Gegenwart von allzu alltäglichen Gefahren, verlernt haben zu denken.*

*Die Lebendigkeit in den Dingen unserer Umgebung kann uns schützen, ebenso wie ihre Schönheit uns zerstreuen kann, wenn sie jener Qualität angehört, die diese eigenartige Sinnlichkeit zu erregen vermag, welche der Anblick des Lebens, das Wunder des Lebens in uns weckt.*

***Diese Studie wurde im Januar 1903 skizziert, 1909 wieder aufgenommen und in Schwarzburg am 3. Januar 1910 vollendet.***

# *DIE LINIE*

*NUR wenig Aufklärung besitzen wir über den Ursprung der Linie, und noch bis vor kurzem blieb ihre Natur ungenau definiert. Es wäre ein großes Wagnis, das feststellen zu wollen, worüber selbst die gelehrtesten Psychologen eine Aufklärung vermieden haben: den genauen Vorgang der Entwicklung des primitiven Menschen, und den Zeitpunkt, der mit der Geburt der ersten Linien zusammenfiel.*

*Wir lassen daher jede nur zu gewagte und subtile Hypothese und beschränken uns auf die Schilderung der Unabwendbarkeit dieses Ereignisses. — Wie wir geschaffen sind, Finger an Händen und Füßen; Hände, die sich am Ende der Arme bewegen; bewegliche Füße an den Beinen; Arme und Beine, die sich spreizen, biegen und lebhaft gestikulieren, — im primitiven Zustand werden diese Glieder noch viel lebhafter als im zivilisierten Zustand sich bewegt, gestoßen, in rezeptiven Materialien, in Sand und Ton gewühlt haben, — also mußte, sagt uns unser gesunder Menschenverstand, das Ding — die Linie — aus dem Kontakt entstehen!*

*Fast bis zur Periode des Unbewußtseins müssen wir zurückgreifen, um den Zeitpunkt zu erreichen, da der Mensch die erste Linie zog.*

*Bevor der Mensch zum Bewußtsein kam, besaß er, was wir beim Kinde sich entwickeln sehn, bevor es zum Bewußtsein gelangt: Bewegung, Gebärde, Schrei und Laut!*

*Und diese Fähigkeiten entwickelt sowohl der Urmensch als das Kind während der Periode des Unbewußtseins bis zu einem relativ vorgeschrittenen Grad. Die Bewegung wiederholt sich und breitet sich aus, die Gebärde wird geschmeidig und kühn, der Schrei ausdrucksvoll und modulationsfähig, und der Laut ordnet sich in verschiedene Rhythmen.*

*Sollte die Natur mit berechneter Grausamkeit dem Menschen solche Fähigkeiten verleihen und ihm gleichzeitig die Möglichkeit versagen, sich des Augenblickes zu erinnern, wo sie ihm diese Gabe verlieh? Sicher ist, daß der Mensch — sobald er zum Bewußtsein gelangt — mit Fähigkeiten begabt ist, deren Erkenntnis und bewußter Besitz ihn so entzückt haben würden, daß er sein ganzes Leben lang den heiligen Widerschein dieses Entzückens und einer tiefen, unendlichen Dankbarkeit mit sich getragen hätte.*

*Der Mensch bewegt sich, gestikuliert, schreit und spricht, ohne diese Gaben mehr zu genießen als die des Lebens selbst, ohne zu ahnen, daß ihm etwas Unerhörtes, Wunderbares verliehen ward!*

*Linien — übertragene Gebärden — offenkundige psychische Äußerungen, deren Primitivität die Nuancen beschränkte. So erkennen wir in der ersten Linie ausschließlich Äußerungen von Lebenskraft und Erregung, kindlicher Freude, rückhaltloser Lust. Sie zeugen von latenten Kräften, die in uns sind, durch plötzliches Verlangen gereizt und entfesselt,*

*von Kräften, die ungeduldig sind, sich in Taten umzusetzen. Psychische Kräfte leiteten die mit primitiven Werkzeugen — Knochen oder Stein — bewaffnete Hand, ebenso wie natürliche Kräfte die Spitze des Grashalmes zur Erde biegen, wo sie kleine Kreise in den Sand malt. Natürliche Kräfte erschütterten den Fels, der bei seinem Sturz sichtbare Spuren auf den Flächen, die er traf, zurückließ; natürliche Kräfte schufen jene kapriziösen, vergänglichen Arabesken im bewegten Wasser. Die Kraft ist das Geheimnis des Ursprungs aller Kreaturen und aller Schöpfungen. Aber nur wenig Schöpfungen stehen in so direktem, nahem Zusammenhang mit ihrem Schöpfer wie die Linie. Die Linie ist eine Kraft, die ihre Natur nicht verleugnen, ihrem Schicksal nicht entgehen wird. Linien — übertragene Gebärden — das ist das Wunder!*

*Zuerst verursachte es wohl nur Staunen, auf diese Weise eine Wirklichkeit aus sich selbst heraus entstehen zu sehen, und schon im nächsten Augenblick empfand der Mensch lebhafte Freude darüber, von einem Ding Besitz zu ergreifen, in das er einritzt, die Freude, in das Material, dem er Spuren einprägte, selbst einzudringen! Er wird erregt; zur Wiederholung angestachelt, zu neuen Versuchen gelockt, bringt er die Linien in rhythmische Folge, und die verschiedenartigen Ausdehnungen der Linien lassen Dauer des Besitzes,*

*Unterbrechungen, Freudentaumel und Entzücken erkennen!*

*Nur mit dem Wesentlichsten ist dieser Vorgang zu vergleichen!*

*Nur mit jenen Vorgängen, die den Menschen entzückten, als er seine Kehle und seine Stimme gebrauchen lernte; als er merkte, daß er fähig war, das Gebärdenspiel seiner Arme und Beine den kadenzierten Bewegungen seines Körpers anzupassen.*

*Von diesen Vorgängen wußte der Mensch, bevor er die Linie erkannt hatte; er suchte sie nach Belieben auszunutzen, und sein Instinkt lehrte ihn sofort, auf welche Art und Weise er sich am intensivsten an ihnen berauschen konnte. Denn unsere Natur hat nun einmal den unwiderstehlichen Drang, sich einem beglückenden Rausch hinzugeben, jene Zustände auszukosten, in denen sich die höchste Lebenskraft offenbart, die uns schwindelnd in lichte Sphären tragen, in selige Regionen, in das goldschimmernde wesenlose All!*

*Seit seinem elementarsten Dasein berauschte sich der Mensch unbewußt an der Wollust seiner Bewegungen, seiner Gebärden und seiner Laute, und je weiter er sich kulturell entwickelte, je mehr steigerte sich die Wollust des Tanzes, des Gesangs, der Poesie! So sind denn die Künste nichts weiter als erhöhte Zustände physiologischer Fähigkeiten. Die Fähigkeit, Linien zu ziehen, kommt hinzu und wurzelt sich ein,*

*und in der Trunkenheit der Erkenntnis dieser Fähigkeit mußte es den Menschen zuerst dazu treiben, von der Linie eine ähnliche Wollust wie die des Tanzes, des Kampfes, der Liebkosung zu fordern.*

*Und was der Mensch von der Linie verlangte, das gab sie ihm in reichem Maße, setzte daran den ganzen Eifer ihrer jugendfrischen Kraft.*

*Die ersten Linien enthüllen uns alles, was wir über die Gebärden und Tänze der Urvölker und Menschen zu wissen begehrten. Gebärden, die sich gierig strecken, den Raum zu umschlingen, ihn an sich zu pressen, um ihn im nächsten Augenblick mit Kraft und Anmut von sich zu stoßen! Flüchtige Gebärden, schnell wie ein Schlag, wie stürmische Liebkosung; weniger kadenzierte zarte Bewegungen, wie leichte Sprünge; rings um den Gegenstand herum ein wilder, ausgelassener Reigen,—auf den Anlaß alles dessen ich später näher eingehen werde. Wären uns auch keine Spuren aus der primitiven Zeit oder der Vorgeschichte erhalten, so hätten wir die ersten Linien doch in unserem Innern wiederfinden können, wo sie jetzt noch den Gebärden entsprechen, die am leichtesten auszuführen sind und welche die geringste Anstrengung von dem sie erzeugenden Mechanismus verlangen. Dies ist ein Prinzip, das wir mit Recht bei den ersten Linien anwenden können, weil es auch für die ersten Bewegungen und Gebärden gilt.*

*Durch Anregung des Gehirns veranlaßt, hat die Hand spontan, und fast ohne eigenen Willen, eine Linienfolge gezeichnet. Es gibt zwei Gründe dafür, daß es so gewesen, daß mehrere Linien gleichzeitig entstanden sind! Erstens scheint es wirklich geringerer Anstrengung und geringeren Aufwandes von Kräften bedurft zu haben, um eine Linienfolge zu schaffen, als um eine einzelne Linie entstehen zu lassen. Und zweitens erwächst diese Linienfolge aus dem gebieterischen Verlangen nach Rhythmus, den wir in diesen Figuren in elementarster Form erkennen.*

*Der Rhythmus verlieh also der Linie das ornamentale Gepräge! An die Tatsache, daß die Aufeinanderfolge von Linien ein Ornament bildet, knüpft sich eine Offenbarung, um deren ganze Tragweite zu erfassen wir die Konzeption der Ornamentik auf das Agens zurückführen müssen, durch das der primitive Mensch das intensivste Entzücken genoß.*

*Die geringste Linienandeutung, die elementarste Wiederholung der Linien war für ihn ein Phänomen, dessen Erscheinen auf den Flächen, die er einen Augenblick vorher nackt gesehen, auf ihn wie ein Wunder wirkte. Wie ein Wunder, das er selbst soeben aus eigner Kraft vollbracht; durch Zauberkünste, die in ihm wohnten — die nie versagen, die immer auf die Erregung, welche er in sich spürt, reagieren werden! Die kindlich naive Sensibilität des primitiven Menschen wurde von dieser Zauberkraft*

*getroffen, und sein Bedürfnis nach Ausschweifung, nach Paroxysmus und extremer Handlungsweise nutzt die Macht der Ornamentik und der Linie aus. In der Primitivität oder der Vorzeit (wir sind berechtigt, eine für die andere einzusetzen) gebietet also die Linie über magische Kräfte, die sich in der Ornamentik steigerten, ebenso wie die Bewegung ihre Intensität und Kraft im Tanz steigern! Durch feierliche Akte und Zeremonien mußten höhere Mächte zu Hilfe gerufen werden, um einen Gegenstand zum Leben zu erwecken.*

*Ebenso wie Tanz und Musik konnte die Ornamentik das Wunder vollbringen. Die Linie und das ursprüngliche lineare Ornament sind die Schrift der beschwörenden, wollüstigen Gebärden und Tänze. Sie führen uns die Zeremonie vor Augen, welche Dinge, die sich in einem inferioren Zustand befanden, emporhebt. Auch die Tätowierung entnahm ihre Bedeutung diesem Gefühl. In diesen Zeiten verfügte somit die Linie und die lineare Ornamentik über Eigenschaften und Kräfte, welche die weniger ursprüngliche Sensibilität späterer Zeiten auf bildliche Darstellungen übertrug!*

*Von dem Augenblick dieser Verschiebung an besteht die ganze Geschichte der Ornamentik in dem Kampf um die Vorherrschaft zwischen den beiden Arten der Linie: der Gemütslinie und der mitteilenden Linie. Es ist eigentlich mehr der Kampf zweier Nei-*

*gungen, — der Neigung zum Taumel, zur Wollust, und der Neigung, Dinge und Wesen abzubilden aus der Umgebung des Menschen. Zwei beim Menschen so ausgesprochene Neigungen, daß sie mit dem gleichen Mittel — der Linie — auf dem Gebiet der Ornamentik kämpfend um den ausschließlichen Besitz derselben ringen mußten! Zu dem Hang zur Wonnetrunkenheit, dem sich die Linie anfangs ungestört hingeben konnte, gesellte sich nun das Bedürfnis der Darstellung und die fortwährende Suggestion, nachbilden zu müssen; gesellte sich die enge, formelle Disziplin, der das Auge unterworfen wurde und die es zwang, bestimmte Richtungen einzuschlagen, ihre Ausdehnungen, Umwege und Unterbrechungen zu verfolgen, um so der Hand das zu übermitteln, was das Auge den verschiedenen Vorbildern entnommen hatte; der Hand, die eine Sklavin geworden, ein Werkzeug, dem jede Freiheit genommen war. Nur innerliche Aufregungen, Rhythmen und Kadenzen, die unser innerstes Wesen anfeuerten und erregten, konnten bis dahin die Linie und ihr Spiel erwecken. Eine diskrete, stolze Wollust an dem Werk, das im Mysterium unserer Psyche gereift war, erzeugte sich erst nachträglich durch das Auge, das sich an dem Wunderwerk berauschte.*

*An der linearen Ornamentik wollte das Auge nur an zweiter Stelle teilnehmen, — nur nachdem die Bewegungen, die aus unserer inneren Erregung ent-*

*standen waren, die Geburt der Linie bewirkt hatten. Die Tätigkeit des Auges war indirekt und hatte nur den Zweck, uns mit dem zu erfreuen, was auch ohne sein Zutun hätte entstehen können.*

*Ich fühle, daß ich mich auf gefährliches Gebiet wage und daß es nötig wäre, diese Behauptung vorsichtiger aufzubauen!*

*Sie ist die letzte Konsequenz dessen, was ich vorauszuschicken wagte, die letzte Konsequenz dieser angedeuteten Definition der Linie als übertragene Gebärde! Weitere ausführliche Auseinandersetzungen über diese Gedankennuancen könnten nur den Zweck haben, die Natur der Linie und die Rolle des Auges, die beim Übertragen der Gemütslinien eine vollständig andere ist als diejenige, die das Auge beim Ziehen der Linien ausführt, welche Zeichnungen und Ornamente bilden, denen Wesen und Dinge als Modell und Sujet dienen, noch genauer festzustellen.*

*Die Rolle des Auges bei diesen beiden Liniengattungen, die wir nach den Benennungen, welche die Psychologie für die Gebärden angenommen hat, „Gemütslinien" und „mitteilende Linien" nennen könnten, ist durch die verschiedenartigen Naturen, die den beiden Gattungen eigen sind, genau genug charakterisiert.*

*Die eine hat ein bestimmtes Endziel, strebt nach einer Vollkommenheit, die im voraus absolut vorgezeichnet ist und die ihre Erfüllung in der*

*möglichst realen Darstellung naturalistischer Dinge sieht.*

*Die mitteilende Linie ist eine Kraft, die unser Wille beherrscht und lenkt, wie der Reiter sein Pferd, nach seinem Willen, dessen Schritt er regelt und dessen Lauf er zügelt. Der Wille zur Darstellung, der Wille zur Zeichnung ist die treibende Kraft der Linie, regelt und zügelt den ihr natürlichen freien Willen, dessen Rest sie sich von ihrer Natur bewahrt hat.*

*Die Gemütslinie verfolgt ein unbestimmtes Ziel; verfügt frei über ihre Mittel und wird ihren vollkommenen Ausdruck in der Anwendung finden, die ihren Fähigkeiten am genausten entspricht, in der überzeugendsten Bejahung ihrer Natur.*

*Sie ist eine Kraft, die spontan aus uns herausstrebt, die sich aufschwingt und zurücksinkt, die gleitend und sich windend sich fortbewegt, die uns emporhebt und unsere Seele in einen Zustand versetzt, wie ihn nur Gesang und Tanz in uns erwecken können.*

*Es gehört wirklich Genie dazu, das Genie gewisser Rassen und das einiger ungewöhnlich bedeutender Geschöpfe, um den Willen zur Darstellung mit der eigentlichen Natur der Linie in Einklang zu bringen, und das Genie kann in uns nur dann die Illusion erwecken, daß die beiden Linienarten denselben Ursprung hätten und demselben Ziel zustrebten, wenn*

*sich der Wille zur Darstellung den Bedingungen, die die Natur der Linie stellt, unterwirft.*

*Selbst die Scharfsichtigsten könnten sich durch dieses Irreführen des Genies anführen lassen!*

*Eines sehen wir deutlich in den Meisterwerken der Zeichenkunst, daß das, was diese Zeichnungen darstellen, nur eine Zugabe ist! Die Meisterwerke der Zeichenkunst offenbaren die Macht kraftvoller, urwüchsiger Naturen. In die Schränke der Kupferstichkabinette schleudern sie Blitze, und in die Langeweile das Feuer ungezügelter bacchantischer Leidenschaften, die durch den Kontakt mit der Linie, mit ihrer wahren Natur, von neuem herrlich entzündet und entfesselt wurden.*

*In diesen Zeichnungen bricht der Sturm zurückgehaltener Leidenschaften aus; sie sind der Empörungsschrei der mitteilenden Linie gegen ihr Geschick.*

*Solange Ästhetiker und Ethnographen die einzigen waren, die dem Ursprung der Linie nachforschten, setzten sie sich beinahe über ihren Ursprung und ihre Natur ins Einvernehmen.*

*Für sie war die Linie eine Erfindung des Menschen.*

*Sie behaupteten einstimmig, das instinktive Nachahmungsbedürfnis habe die Erfindung erzeugt. Die Wege, die der Mensch einschlug, um diese Erfindung zu verfolgen, setzen sie uns auf verschiedene Weise auseinander. Die Meinung — die Linie sei eine Erfindung des Menschen — befriedigte vollständig die*

*einen, und die Ansicht der Ethnographen, daß die Linie eine Art ideographischer Schrift gewesen sei, genügte den andern. Beide Auffassungen verleugneten vollständig die freie Natur der Linie und hielten sie in beständiger Abhängigkeit. Schon ehe diese Behauptungen unter dem Lichte eingehender psychologischer Nachforschungen ihren allgemeinen Wert einbüßen, ihre absolute Unwiderlegbarkeit verlieren mußten, wurde die Wahrscheinlichkeit der Behauptung der Ästhetiker und Ethnographen angezweifelt. Und zwar, als sich die Dokumente „rein linearer" Ornamente häuften, Ornamente, die gar nichts darstellten.*

*Das Problem der geometrischen Ornamente und der freien linearen Ornamentik wurde aufgeworfen, aber es kam zu Schlüssen, die sich widersprachen und deren Wert nicht unbestritten blieb. Semper schlug die Theorie der technischen Ornamente vor, d. h. die der mechanischen Unabwendbarkeit.*

*Diese Theorie bewilligte der Korbflechterei, der Weberei und den verschiedenen Behandlungsarten der Metalle die Vaterschaft über jene linearen, geometrischen Ornamente, die sich bei allen Rassen des Altertums gefunden haben, wie auch bei den wilden Völkerstämmen der Gegenwart; nur daß hier einige Variationen des Rhythmus vorkommen, die bei diesen Ornamenten die einzige Freiheit und das Feld der Phantasie bilden.*

*Trotzdem die Sempersche Theorie unanfechtbar scheint, wurde sie nicht ohne Widerspruch angenommen. Es scheint, daß sie denjenigen unbequem war, die sich auf die Kraft des Nachahmungsinstinkts kapriziert hatten, und die Ästhetiker und Ethnographen brachten es trotz alledem fertig, einen naturalistischen Ursprung für jene Linien zu finden, die wir aus sich selbst heraus entstehen sehen, — je nach der Art, wie der Weber seine Spule in wagerechter Richtung die senkrecht gespannten Fäden durchlaufen läßt; wie der Korbflechter seinen Korb flicht; wie der Schmied seinen Metalldraht auszieht und zur Spirale aufrollt.*

*Die Ethnographen halten an ihrer Behauptung fest, daß die Aufeinanderfolge der Rautenformen der geometrischen Verteilung der Schlangenhautflecke nachgeahmt sei; sie behaupten ferner, daß die symmetrischen Triangel eine Nachahmung von Fledermausflügeln, die Dambrettverteilung von Vierecken eine Kopie der geometrischen Disposition des Bienenstocks seien.*

*Die Ästhetiker ihrerseits versichern, daß die geschmeidigen aufgerollten Linien mykenischer Ornamente nichts anderes seien als eine Wiedergabe der Fangarme der Polypen, der Argonauten und Tintenfische. Und dieser Eigensinn, der Linie jede Natur, jedes eigene Leben abzusprechen, wird von der orientalischen Arabeske behaupten, sie sei das kaleido-*

*skopische Spiel der Rudimente natürlicher und greifbarer Dinge. Der Anteil der naturalistischen Darstellung scheint mir der rhythmischen und leidenschaftlichen Natur der Linie zu fern zu liegen, zu eingeschränkt in der mykenischen Ornamentik und zu absichtlich ausgeschlossen in der orientalischen Arabeske zu sein, als daß wir die umlaufenden Theorien annehmen könnten. Sie lassen auf diese Weise ganz außer acht, daß die Grundlage sowohl der einen wie der andern Ornamentik die Linie ist, daß sie diese Ornamente durchdringt und ihnen eine Struktur gibt, in deren leere Zwischenräume jener „horror vacui", der in der ganzen Geschichte der Ornamentik eine so überwiegende Rolle spielt, die vielfachen Reminiszenzen an naturalistische Dinge nachträglich einfügte.*

*Die mykenische Linie und die Arabeske sind die Vorbilder der Linie, die nach einer Entwicklung strebt, in der sie ihre höchste Form — d. h. das Ornament, durch eigne Mittel kundgibt! Sie sind die Vorbilder der neuen Ornamentik! Eine Linienstruktur, die rhythmisch und nach dynamischen Gesetzen aufgebaut war, schuf bei dem mykenischen Ornament Zwischenräume, in denen dann spontan andere Linien erschienen, die man erst nachträglich in naturalistische Wesen und Dinge umwandelte, erst nachdem die bestimmenden Kräfte der Linien, welche die leeren Zwischenräume geschaffen, ein abstraktes, rhythmisches Schema festgestellt hatten.*

*Ebenso ist das orientalische Ornament ein Produkt der frei entfalteten Eigenschaften der Linie. Die Perioden, in denen die wahre Natur der Linie siegte, sind selten, und wollten wir die Linie nur während dieser Zeiträume betrachten, so würden wir gerade nur das über sie erfahren, was wir wissen müssen, um die Abkunft und Überlieferung festzustellen, durch welche die moderne Linie mit der primitiven oder prähistorischen, mit der griechischen Linie und mit der orientalischen Arabeske verbunden ist.*

*Denn das sind die Zeiträume, die Perioden der Herrschaft der Linie, die durch die Allmacht ihrer geweihten Eigenschaften regierte.*

*Streng genommen, genügte es wohl, die Linien in ihren glücklichen Perioden zu definieren! Aber ich möchte sie lieber nicht isolieren, sie nicht aus der großen Symphonie herausreißen, sie nicht von dem Hintergrund der Kämpfe und Niederlagen lösen, von dem sich der seltene, aber blendende Glanz der Wiederauferstehung abhob.*

*Ich denke somit nicht daran, zu leugnen, daß in den endlosen Perioden, in denen der sentimentale Hang zur Darstellung und das Bedürfnis nach Symbolen über die freie dionysische Natur der Linie siegten, daß während dieser endlosen Zwischenzeiten die Linie aufgehört hat zu existieren. Sie hörte auf, als solche zu existieren.*

*Sie schleppt an einer geborgten Existenz, lebt von den Reflexen oder dem Aufsaugen tausender von kleinen Leben, die aufblühten, wo der feindliche allmächtige Hang momentan unaufmerksam oder nicht zerstörungswütig war.*

*Diese Linie ist etwas Abstraktes, das sich aus dem Vergleich mit den gesamten Dokumenten, die Nationen und Epochen hinterlassen haben, herausbilden wird, und diese Linie, die wir dann nach jener Nation und jener Epoche der Geschichte benennen, wird uns ebenso zuverlässige Auskunft über die Gefühle und Charaktere, über die ganze Psychologie dieser Rassen und Zivilisationen geben als die Geschichte selbst, die doch über tausend Forschungsmittel verfügt. Dieses Abstrakte hat bedeutenden Wert und Tragweite, weil es uns die Kurve anzeigt, die sich zwischen jedem neuen Aufflammen der eigentlichen Natur der Linie bildet, weil es uns über das fortwährende Arbeiten, über das Auf und Nieder der Kräfte, die diesen Ausbruch hervorbringen mußten, Aufschluß gibt.*

*Die Linie, von der ich anfangs andeutete, daß wir sie im Erwachen der Menschheit und in der kaum festgestellten Aufeinanderfolge der menschlichen Fähigkeiten suchen müßten, diese Linie könnten wir bestimmen, wenn wir in jene Zeiten, von der die Geschichte noch nichts weiß, alles das versetzen wollten, was uns die Ethnographie an Positivem berichtet hat: über die Zwerge Afrikas, über die Buschmänner, die*

*durch die Wüste von Kalahari irren, über die Eskimos und Feuerländer, die Botokuden in Brasilien und über die zahlreichen Völkerstämme Australiens.*

*Den Zwischenraum zwischen dieser Linie der Vorzeit und der ersten Linie der zivilisierten Welt, der mykenischen Linie, füllt die ägyptische, die assyrische und die persische Linie aus!*

*Die ägyptische Linie entlehnt ihren eleganten, erhabenen Manierismus dem ernsten, gleichmäßigen Rhythmus des Horizonts der Sandebenen und der Ufer des unteren Nils.*

*Sie betont diskret ihre Kurven, geht niemals von einem gewagten Punkt aus, versucht sich nie in einer kühnen Richtung; sie ist ebensowenig akzentuiert wie die Körper der Fellachen. Sie erweckt eine entnervende, verfolgende Sinnlichkeit. In ihrer ruhigen, heiteren Schönheit erkennen wir die Disposition der Elemente — das Wasser, den Himmel, die Gestirne —, die nirgends so unabänderlich ist wie im Reich der Pharaonen.*

*Stürmisch und gewaltig sind die sonoren Akzente der assyrischen Linie, ihre ausschweifenden und zurückprallenden Kurven. Sie wird von lasziven, blutgierigen Instinkten regiert. Sie ist gespannt und aktiv, wie vom Wind geblähte Segel.*

*Die persische Linie ist gleichzeitig stolz und kleinlich; ohne Schwung und mit entlehntem Rhythmus. Eine Linie, von Berechnungen regiert, die mit Additionen operieren. Eine Linie, die sich viel mehr*

*durch Aneinanderreihen bildet, als durch Kontinuität fortsetzt.*

*Und damit erlischt die erste Dämmerung!*

*Dann ringt sich die mykenische Linie zur Freiheit, sie wirft den Ballast der Symbole von sich: die Lotosblumen, Papyrus, Sphinxe und Käfer, Löwen, Greife und geflügelte Stiere; aus der Quelle dionysischer Erregungen schöpft sie Kräfte, um den Alp abzuschütteln; sie findet die Mittel der primitiven Linie und ihre unverletzte Natur wieder. Sie gibt sich übermütig hin, und ihre Gebärden sind Äußerungen reiner Freude und naiven Entzückens!*

*Die mykenische Linie bewegt sich wie das Wasser des Meeres, das Astarte anzieht und zurückstößt. Sie rollt sich auf und löst sich, bald vordringend, bald zurückweichend, wie die tanzenden Paare, die noch heute an Festtagen zur Akropolis hinaufsteigen.*

*Sie berichtet von allen Bewegungen und Gebärden der Körper, die kraftvoll und in Verzückung die gewaltigen Naturen der Gottheiten widerspiegeln, deren nahe Abkömmlinge die Mykener sind; — sie erzählt von einer jungfräulichen Menschheit, veredelt und berauscht durch die Schönheit der Schauspiele einer Natur, die an keinem andern Ort so ergreifend und vollkommen ist.*

*Alle Wandlungen der griechischen Linie tragen den Stempel der ergreifenden Vollkommenheit ihrer Natur.*

*Die Begeisterung und der Schwung veredeln sich nach und nach; die Linie zeigt eine elegante stolze Würde, wenn auch weniger spontan, weniger hingebend. Die griechische Linie bäumt sich mit einer Sicherheit, Kraft und Überlegtheit auf, welche die Last ewiger Schneemassen zu den Wolken emporzuheben vermöchte; die den Schaum empörter Wogen ins Licht zerstäubt. Die griechische Linie spannt und wölbt sich mit derselben sicheren Würde wie der Hals eines edlen feurigen Pferdes. Und ebenso wie sie die Tempel und ihre verschiedenen Organe belebte und zum Klingen brachte, vermag sie menschliche Körper zu durchdringen. Die einen sowohl wie die andern werden von ihr in vibrierende Hymnen verwandelt, und die magische Macht der Beschwörung, deren die Linie fähig ist, kommt durch sie zu ihrem erhabensten Ausdruck.*

*Durch die kleinsten Veranlassungen sind Kaiserreiche gestürzt worden, und zarte Wurzeln waren die Ursache der Spaltung mächtiger Felsen. Das Akanthusblatt triumphierte über die erhabenste, klarste Verkörperung der Vernunft und der menschlichen ästhetischen Sensibilität!*

*Sein verwünschtes, untilgbares Blattwerk breitete sich mit seiner aufdringlichen Geistlosigkeit grade da aus, wohin sich ein Strahl des reinsten Feuers der Seele und des Geistes kristallisiert hatte. Die griechische Linie befand sich jetzt in einem Zustand*

*der Entartung, deren ganze Ausdehnung wir durch die römische Linie erfahren werden.*

*Die römische Linie, hart und gewalttätig, die aus dem schweren, schnellen Rhythmus der Korsowagen und Festaufzüge, für einen Triumphmarsch geordnet, entstand, wird aber von geist- und poesielosen Zwischenfällen abgelenkt und in zuckende Teile zerhackt. Sie geht mit stetigen, sich wiederholenden Schlägen vor; — kleine Wellen, die griesgrämig gegen Felsen schlagen; oder aber sie schleicht sich zwischen hohle, entlehnte, fremde Symbole, zwischen Wirklichkeiten, denen jede Intellektualität fehlt: Löwen und Greife, Widder und Pferdeschädel, Masken und Schilder!*

*Sie erstickt unter dem Überfluß an Blättern, die eitel zurechtgestutzt sind, in deren Zwischenräume Adler, Schlangen und Vögel sich drängen, die sich um Heuschrecken und Schnecken, Schmetterlinge, Blumen und Früchte streiten.*

*Die römische Linie — eine Dorffanfare! Und nun wissen wir, woher spätere Generationen das Vorbild zu all dem Parvenühaften gewonnen haben, zu all dem aggressiv Kleinbürgerlichen, das sie zur Schau trugen. Hierin leistete die vorangegangene Generation das Maximum, mit verderblichen Wirkungen, durch die Ausgrabungen von Pompeji überschüttet.*

*Zaudernd und sichtlich vergewaltigt, eingeklemmt zwischen eine Anwandlung von Hieratismus und das*

*Drängen einer Laszivität, die sich ihr, verborgen unter den feierlichen Falten priesterlicher Gewänder, nähern möchte, zeigt sich die byzantinische Linie. Sie kommt nicht in Betracht bei der Stufenleiter, die zu den entbrannten Leidenschaften führt, zu den prächtigen Windungen und Voluten, und die hinabsinkt zu jenen, die grade und erstarrt sind, eisig und steril.*

*Der romanischen Linie merkt man an, daß sie erobert worden, und doch bäumt sich ihr Stolz, trotz des Drucks einer Disziplin, die sie fremde Symbole zu tragen und zu benutzen zwingt. Ihre Gewissenhaftigkeit ist stärker als ihre Unabhängigkeitsanwandlungen, und die ihr innewohnende Kraft wird sich gedulden müssen, bis die allgemeine Krisis eine neue Richtung der europäischen Kultur festgesetzt, neue Kräfte und neue Nationen geordnet hat, um sich frei entfalten zu können.*

*Auch in der gotischen Linie erwachte diese Unabhängigkeit. In ihr finden wir einen neuen Rhythmus, der dahineilt wie zusammengeballte Wolken; der wie Bannerrauschen und Trompetengeschmetter klingt, klirrend wie rasselnde Rüstungen; der in Gewändern niederfällt, sorgsam tausend Falten um sich breitend; der wie Weihrauch unter düsteren Kirchengewölben schwebt. Tollkühn zieht sie — in der Architektur — Steine mit sich empor, zu schwindelnden Höhen. Sie steigt und steigt und bleibt ewig unersättlich. Ihre wagende Kühnheit ist jedoch nur Schein. Sie wird*

*in ihrem höchsten Emporstreben wie in ihren scheinbaren Zusammenbrüchen durch eine solide Struktur gestützt, und die Art und Weise, wie sie die Falten eines Gewandes oder wie sie Stockwerke verteilt, flößt uns dasselbe Gefühl der Sicherheit ein wie die Spitzengewebe der Dome. Die gotische Linie birgt in sich das System der Strebepfeiler. Selbst in ihren ärgsten Übertreibungen richtet sie sich doch immer nach Konstruktionsgesetzen, die ihr Haltung und Gleichgewicht sichern.*

*Zum erstenmal seit der ägyptischen und der griechischen Linie gleicht ihr Lauf wieder einem Gesang, und ihr Lied trägt die Seele zu der erhabensten Religiosität. Aber zwischen der gotischen und der griechischen Linie wird immer der Unterschied bestehen, daß die gotische Linie niemals durch die Wölbungen der Dome hindurch zu den freien Regionen zu dringen vermag, die die griechische Linie erreicht hat, die Regionen höchster Harmonie und Wonne.*

*Wölbungen lasten auf ihr, wie die Wirklichkeiten des Lebens auf unserem Verlangen, auf der unnennbaren Sehnsucht nach dem Unbekannten, Unerreichbaren.*

*Majestätisch beugt sie sich nieder in Anklage aller Dinge des Lebens, die sie darzustellen versuchte und die mit ihrer ganzen Schwere auf ihr gelastet und ihren Schwung nach dem Himmel gehemmt haben.*

*Die Linie der Renaissance kennt kaum solche Kümmernisse und zersplittert sich. Durch ihre Verschiedenartigkeit müßte man die architektonische Linie anders als die ornamentale, die ornamentale anders als die plastische Linie definieren.*

*Sie hängen ganz von der zufälligen Wiederauferstehung architektonischer Elemente und antiker Symbole ab.*

*Der Reichtum und die Sinnlichkeit der graphischen und plastischen Linie hingegen wahren das heilige Feuer der Urtugenden. In der Barock- und Rokokolinie erkennen wir die Phasen des verzweifelten Befreiungskampfes. Oder vielmehr fühlen wir, daß alle diese lebenden Wesen, alle diese unbelebten Dinge, Symbole, Attribute bald ersticken werden, weil ein Netz von Kräften sie umspannt, die sie verfolgen, bedrohen und erdrücken.*

*Die Ausgelassenheit der Barocklinie ist hinreißend und toll und trägt Faschingsgewänder.*

*Die Rokokolinie kokettiert mit Kraft und Stärke und weiß scheinbar kaum mehr, was mit ihnen beginnen. Das helle Lachen von Menuettweisen und Gavotten tritt an Stelle der mächtigen sonoren Stimme der Barocklinie. Dem Spiel großer Wogen folgt das Glitzern scharfer, vielfarbiger Facetten, die die gepeitschte Wasserfläche eines Teiches durchziehen. Ließe sich die Periode der Rokokolinie dem zweiten Karnevalstag vergleichen, so fände sie in der kommen-*

*den Fastenzeit Muße genug, sich zu erholen, um die Sünden, denen sie erlegen, zu erkennen. Die Buße dauerte entsprechend lange: die Empirezeit – die prämoderne Zeit.*

*Die Linie schien wirklich noch einmal zugrunde gerichtet.*

*Die Beziehungen, die zwischen den Prinzipien und Grundlagen der orientalischen Architektur und Ornamentik und denjenigen Grundlagen bestehen, auf denen sich die moderne Architektur entwickelt, blieben bis jetzt unaufgeklärt.*

*Diese Verwandtschaft, denn hier ist doch das den Kunsthistorikern so geläufige Wort „Einfluß" nicht am Platz – diese Verwandtschaft ist auffallend! Das Prinzip der rationellen und folgerichtigen Konstruktion, das Prinzip einer linearen und rhythmischen Ornamentik ist beiden gemeinsam! Für heute genügt es festzustellen, daß der Orient die der Linie angeborenen Eigenschaften, die wir mit allem Eifer für die Architektur und Ornamentik wiedererobern wollen, sich stets zu erhalten und zu bewahren gewußt hat.*

*Die moderne Linie besitzt ebenso wenig greifbare, bestimmte Anfänge wie das, was wir „Modernität" nennen, da uns nur dieser Ausdruck zur Verfügung steht, um unsere Epoche vor den vergangenen Epochen zu kennzeichnen. In der Malerei und in der Zeichnung erschien die moderne Linie viel früher als auf irgendeinem anderen Gebiet.*

*Wären wir nicht zu jener Zeit so blind für Schönheit gewesen, für die Schönheit und für die Eigenarten des unbedingt Notwendigen, das uns das Leben bot; wären wir nicht so unzugänglich gewesen für all das Neue, das unermüdliche Erfinder schufen, um uns das Leben leichter und angenehmer zu machen, um uns die Arbeit einfacher und die Ausnutzung lohnender zu gestalten, so hätten wir im realen Leben das finden können, was uns erst auffiel, als wir es abgebildet sahen. Die Maler und Zeichner wiesen uns den Weg zur Erkenntnis unserer Zeit und ihrer Physiognomie, und es ist ihr Verdienst, uns mit dem Ungewöhnlichen in Dingen und sogar in Menschen vertraut gemacht zu haben. Es sind Maler — Erforscher einer neuen Welt —, welche in der unverändert erscheinenden Alltagswelt eine neue Welt vorahnten. Es sind Maler wie Guys, darauf Renoir und Degas, dann Seurat, die uns über die Linie aufgeklärt haben, die hauptsächlich durch die Qualität ihres Rhythmus und ihrer Akzente sich von den Linien der vergangenen Epochen unterschied.*

*So haben uns Schriftsteller die Erkenntnis der wahren Moral gelehrt, der wahren Psychologie, der wahren Schönheit und der wahren Häßlichkeit des modernen Lebens. So haben uns Dichter die Art der Gefühle unserer Epoche, den Grad der Subtilität unserer Gefühle erschlossen.*

*Durch all dies ist die Rolle des Künstlers deutlich charakterisiert. Er ist der Aufklärende, der Sehende. Alle Verantwortung dieses gewagten Unternehmens nimmt er auf sich, und die Gefahren dieses Berufes wachsen, sowie es sich darum handelt, der Welt eine Veränderung zu verkünden.*

*Das war zu allen Zeiten die Aufgabe der großen Künstler. Ihr Amt ist es, zu verkünden, daß keine Stunde der vorangegangenen gleicht, daß der Anblick des Lebens mit jeder Stunde wechselt, daß sich das Aussehen der Wesen und Dinge ändert, daß sich selbst das, was unveränderlich zu sein scheint, doch noch wandelt, weil wir, die wir es betrachten, nicht dieselben bleiben. Das ist der Fall bei allen, die erkannt haben, daß sich unsere Vorstellungen von der Farbe verändern und daß unsere Vorstellung von der Linie auf allen Gebieten, in denen sie ihre Wirkung ausübt, in Architektur, Konstruktion, Ornamentik, wechselt. Die Neckereien, denen jene ausgesetzt waren, sind bekannt, und wenn ich Namen nennen sollte, so müßte ich die ganze Liste der Neuerer in der Kunstgeschichte aufzählen. Aber einen möchte ich besonders erwähnen, der mit besonders deutlich charakterisiertem Vorbedacht sich speziell bemühte, eine Linie zu finden, deren Charakterzüge den neuen Bestrebungen unserer Zeit entsprächen. Seurat befreite als erster die Linie von den Eigenheiten des romantischen Rhythmus und seiner Akzentuierung. Seine Augen kannten kein Er-*

*innern, ignorierten vollständig die gewohnheitsmäßige Art zu sehen, und so erschienen uns die Wesen und Dinge, die er auf seinen Bildern darstellte, überraschend neu und fremd, so sehr, daß der Versuch Seurats Unwillen erregte. Das entrüstete Publikum weigerte sich, diese Geschöpfe als Wesen anzuerkennen, und wollte nicht zugeben, daß die Dinge, welche sie umgaben, wirklich unserer Umgebung entnommen waren. Die Herren betrachteten mit Schrecken die dargestellten Zylinder und Überröcke; die Damen die Hüte, Turnüren und Sonnenschirme, und das Aussehen dieser Geschöpfe und Dinge im allgemeinen wurde als beleidigend empfunden. Diese feindliche Haltung des Publikums wurde durch das synthetische Prinzip der Linie Seurats und durch das voraus bestimmte Gesetz, dem er die Konstruktion der Silhouetten seiner Figuren unterordnete, hervorgerufen. Eine augenscheinlich kalt überlegende Intelligenz hatte an dem System mitgewirkt, nach welchem sich der strenge Rhythmus seiner Schöpfungen richtete. Nirgends ist die intellektuelle Teilnahme an der Entwicklung der neuen Linie so weitgehend wie in den Werken der Neo-Impressionisten.*

*Seurats Natur war ganz besonders auf strenge Intellektualität eingerichtet, und dies ermöglichte ihm, eine lange Tradition zu durchbrechen — die Tradition des Pittoresken im gewohnten Sinne, mit dem Zauber seiner Unordnung. Er stellte ihr eine neue Physio-*

*gnomie der Wesen und Dinge gegenüber: seine scharfe, auf das Wesentliche gerichtete, inneren Regeln unterworfene Betrachtung der Welt, in welcher sich ihm die umwandelnde Kraft und die stete Gegenwart der Intelligenz offenbarten. Seurat ruft uns vorzugsweise die Anblicke der Welt vor Augen, in denen diese Intelligenz ordnend und gestaltend waltet, und diese Anblicke zerfallen in verschiedene große Gruppen; sei es, daß eine administrative, amtliche Intelligenz sie ordnet, sei es, daß die Intelligenz nach Prinzipien einer rationellen Konstruktion sucht, sei es endlich, daß sie eine Haltung im Leben in allen ihren Nuancen definitiv fixieren will, wie dies das innerste, treibende Streben unserer Schneider und Schneiderinnen ist. Seine Vorliebe, Dinge darzustellen, die bis dahin niemals der Wiedergabe würdig erschienen waren: hohe Fabrikschornsteine, Leuchttürme, Metallkonstruktionen, Türme und Brücken, ist nichts anderes als das Bedürfnis, etwas über die neue Linie in der Architektur zu erfahren, es ist das bewußte, zähe Forschen nach dem besonderen Rhythmus, den er verkündete. Seurat stand also dem Gedanken nicht fern, der Linie eine wissenschaftliche Theorie zuzuerkennen.*

*Es wäre unvollständig, wenn ich hier nicht erwähnte, daß ebenso, wie uns die Neo-Impressionisten die neue Linie in einem Augenblicke zeigten, als man sie weder in der Architektur noch in der Ornamentik vermuten*

*konnte, die plötzliche Offenbarung der japanischen Kunst in uns den Sinn der Linie erweckte. Diese letzte Offenbarung ließ unsere Künstlerseelen erbeben, und wir kosteten rückhaltlos und entzückt aus, was diese Kunst uns so unerwartet bot. Wir fanden in ihr die Gefühle und geistigen Anregungen wieder, nach denen wir in der Musik, der Poesie und dem Tanz der verschiedensten Länder unermüdlich gesucht hatten.*

*Es bedurfte der Gewalt der japanischen Linie, der Gewalt ihres Rhythmus und seiner Akzente, um uns aufzurütteln und zu beeinflussen. Ihre rhythmische Kraft und Intensität mußte selbst diejenigen aufwecken, die am tiefsten schliefen. Die Offenbarung der Wunder, die aus einem wohlabgewogenen Gleichgewicht zwischen Unterordnung, die man in der Zeichenkunst von der Linie verlangen kann, und Freiheit, die man ihr zugestehen muß, geboren wurden, war so überwältigend, daß sie uns wie das plötzliche Aufleuchten der Sonne erschien, nach langer Wanderung in schweren Wolken. Die japanische Linie war heilbringend. Ihr verwegner Mut und die Kühnheit ihrer Gebärde, die die unerwartetsten Augenblicke auswählt, um Akzente zu verteilen, der volle einschmeichelnde Rhythmus, der Gehirn und Seele mit sich fortträgt wie Weihrauchwolken, die sich zu den Buddhas heben — alles dies erweckte unser Staunen, und dies wundersame Erstaunen fiel auf unser wiederaufwachendes Verlangen nach eigener Fruchtbarkeit,*

*wie Regen auf die ausgedörrte, von brennender Begierde verzehrte, sehnsüchtige Erde.*

*Die neue Linie in der Architektur suchen, heißt Wasser in der Wüste suchen. Ich will nicht sagen, daß bisher in der Architektur noch nichts geschaffen worden sei, was Anspruch machen könnte, für die moderne Linie zu gelten. Ich will nur sagen, daß jene Denkmäler oder Gebäude, welche man eines Tages für die Vorläufer einer Architektur ansehen wird, mit genügend ausgeprägtem Charakter, um sich zu behaupten, so selten sind wie Oasen im Wüstensand.*

*Die neue Linie ist diesmal in einem Gebiet erstanden, das dem erstaunlich ähnlich sieht, aus dem sie in der Vorzeit geboren wurde; ich meine das Gebiet der Konstruktion. Das ist ein bedeutungsvolles Phänomen! Ebenso wie die griechische Architektur aus der Holzkonstruktion hervorging, ein Ursprung, dessen Spuren sie trägt und von dem sie sich niemals ganz befreien konnte, ebenso verdankt die Architektur unserer Zeit ihren Ursprung der Eisenkonstruktion. Sie ist aus dem Geist des Konstrukteur-Ingenieurs hervorgegangen. Die Linie der neuen Architektur sowohl wie die des Kunstgewerbes, dessen Wiedergeburt oder Erwachen mit dem Augenblick zusammenfällt, da wir die neue Linie erkannten, sind die Linien des Ingenieurs. Diese Linie wollen wir definieren!*

*Einerseits haben uns die Ingenieure genügend mit Konstruktionen, Maschinen und Gegenständen be-*

*dacht, die alle das besondere Gepräge der Natur und des besonderen Rhythmus der modernen Linie tragen. Andrerseits haben wir eine Ornamentik, deren beständige, normale Entwicklung von niemandem mit gutem Gewissen geleugnet werden kann, geschaffen. Beide dokumentieren sich in gleicher Weise: sie sind Kräfte, sind aus der Anschauung eines Kräftespiels heraus geboren, beweisen in ihren untergeordnetsten Bestandteilen den Strom nicht intermittierender Kraft und Energie. Innerhalb des Kreises und der Kombinationen, in welchen die Naturkräfte sich geltend machen, gilt auch das Spiel der neuen Linie; diese Einschränkung charakterisiert sie: gibt ihr den Stempel einer Natur, die allem widerspricht, was die Linien der vergangenen Epochen von Anormalem, im Sinne der Naturgesetze, von Willkürlichem gehabt haben.*

*Die der konstruktiven Linie innewohnende Kraft strebt nach leichter erkennbaren Zielen als die der ornamentalen Linie. Trotzdem spiegeln sich in ihren Kurven, in ihren Verschlingungen und Absätzen alle spontanen und reaktiven Wirkungen der konstruktiven Linie.*

*Beide Linien werden sich in allen Fällen, bei jeder Gelegenheit, nach den wesentlichen Eigenschaften eines Dinges richten, das von geschmeidiger und elastischer Kraft erfüllt ist.*

*Eine bewußte Kraft, so sicher ihrer selbst, so ungeduldig, ans Ziel zu gelangen, daß sie niemals ge-*

*statten wird, daß sich Fremdes zwischen ihren Ausgangspunkt und ihr Endziel eindränge, daß irgendwelches Symbol eine Täuschung versuche oder die Tat für sich in Anspruch nähme, die allein ihr Werk sein konnte.*

*Die Konstruktionslinie geht selbständig auf ihr Ziel los, begeistert sich für die Anstrengung, die sie leisten, für die Last, die sie tragen, den Druck, den sie aushalten muß. Sie weigert sich, ihre Tätigkeit unter einer unmotivierten Überladung von Ornamenten zu verbergen; ihr Stolz verbietet ihr kategorisch jedes Streben nach anderer Vollendung als derjenigen, die sie in dem Ausdruck ihrer unabänderlichen Wirksamkeiten fand, in den tausend Möglichkeiten des Raffinements, in dem unsere ästhetische Sensibilität keinem anderen Jahrhundert nachstehen sollte.*

*Diese Vollendung mag ganz normal, ganz selbstverständlich erscheinen; nichtsdestoweniger ähnelt sie keiner anderen so stark wie derjenigen, die die griechische Kunst in ihren besten Zeiten erreichte. Sie setzt eine Konzeption der Formen und Dinge voraus, deren Silhouetten und Umrisse das ausdrücken, was jede Form, jeder Gegenstand Bestimmtes und Reales über seine Tätigkeit und seine Daseinsberechtigung zu sagen hat, ohne Beihilfe irgendwelcher fremder Elemente. Diese Tendenz berechtigt uns zu der Hoffnung, daß wir eines Tages Werke schaffen werden, deren klare, richtige Konzeption ebenso die Aner-*

*kennung erzwingen wird wie die Werke, die das griechische Genie schuf.*

*Dies Genie, dessen Tugenden in der Klarheit, dem Ebenmaß und der Vernunft bestehen! — Und diese Eigenschaften umstrahlen tausend kunstvoll hervorgebrachte Wirkungen, die diese einfachen Eigenschaften in erhabene, göttliche Gaben verwandeln.*

*Wir können die Linie, die ihren neuen Ausdruck in der Architektur und im Kunstgewerbe suchen wird, ihrem Schicksal getrost überlassen und mit Vertrauen ihrer Zukunft entgegensehen. Sie ist mit angeborenen Tugenden begabt, die sie der Eisenkonstruktion entnommen hat, dem gesunden Geist des Ingenieurs, der für sie einsteht und der sie eine Zeitlang gegen die Versuche der Sentimentalität beschützen wird, die der Linie seit ihrem Entstehen auflauert, um sie von ihrer Natur und von ihrer Schicksalsbahn abzulenken.*

*Dieser Linie stehen jene Kunstgriffe zur Verfügung, deren Geheimnis uns durch die Baumeister der griechischen Tempel enthüllt wurde. Die Anschwellung der Säule, die unmerkliche Konvexität der Linie des Stylobat, die Kannelüren, die Neigung der Säulen geben uns Auskunft über dies Raffinement. Sie zeigen uns, in welcher Richtung wir suchen müssen, um diejenigen Raffinements zu entdecken, die der Natur der Linie adäquat sind und die uns helfen können, den Materialien, mit denen wir bauen, aus denen wir Möbel, Goldschmiedearbeiten und Schmucksachen*

*anfertigen, die Körperlichkeit und Schwere zu nehmen, als ob Berechnung und Vernunft sich der permanenten Suggestion ihrer abstrakten Natur entäußert hätten.*

*Wollte ich an dieser Stelle von der neuen Ornamentik sprechen, von ihrem Ursprung, von dem Bedürfnis und dem Verlangen, aus dem sie entstand, so müßte ich an diesen Gedanken der Entmaterialisierung anknüpfen.*

*Unter dem Einfluß des Gesetzes, das ich an anderer Stelle definiert habe, indem ich sagte, daß jedes Material beständig danach strebt, sich zu entmaterialisieren (und ich gab zu verstehen, daß die Materialien zu diesem Zweck sich nicht immer der geeignetsten, gesundesten, wirksamsten Mittel bedienen), haben wir uns bemüht, eine Linie zu verfolgen, die das Wunder vollbringen kann, in die Dinge unserer Umgebung schwellendes Atmen und Singen zu legen; eine Linie, die das Wunder vermag, Arabesken entstehen zu lassen, in denen wir alle Zustände der Erregung, des Sehnens, der Trunkenheit und der Wollust der Musik und des Tanzes genießen können.*

# VERNUNFTGEMÄSSE SCHÖNHEIT

*„Schönheit ist Abstoßen alles Überflüssigen."*

*Michelangelo*

*„Können Schönheit und Nützlichkeit nicht vereinigt leben, wie sie in Bauwerken, wie sie im Körper des Menschen eng verbunden wohnen . . ."* *Lionardo da Vinci*

*DIE moderne Renaissance in Kunstgewerbe und Architektur erweckte von neuem die Konzeption der vernunftgemäßen Schönheit. Sie erschien wie eine Entdeckung, während in Wirklichkeit der Gedanke nur aus dem Gehirn der Menschen entschwunden war, wie manche Sterne aus dem Sonnensystem verschwinden, wieder erscheinen und durch ihren Glanz berücken, um dann in die unsichtbare Unendlichkeit zurückzukehren. Denn dieser Gedanke, daß es ein Irrweg ist, die Schönheit der Dinge anderweitig zu suchen, als in der ihrem Endzweck entsprechenden Form, in dem seinem Endzweck entsprechenden Aussehen — der einfache Gedanke, daß jedes Ding nur dann seiner Natur und seinen natürlichen Gesetzen gemäß geschaffen werden kann, wenn der Vorgang sich vernunftgemäß entwickelt, dieser einfache Gedanke drückte zu wiederholten Malen seinen unauslöschlichen Stempel den Schöpfungen der Menschheit, in den Gebieten der Architektur und des Kunstgewerbes, auf.*

*Im Altertum verkündete die griechische Kunst, später die romanische Basilika, der gotische Dom, die Moschee, die periodische Rückkehr des leuchtenden Grundgedankens.*

*Diese Perioden folgten in mehr oder weniger langen Zwischenräumen aufeinander, die sich durch die Verfinsterung von alledem auszeichneten, was den besonderen Charakter und das Band ausmachte,*

*das diese Stile verband, Stile, welche wir die „der großen Stammesart" nennen möchten. Und während diese sich durch ständiges Eingreifen der Vernunft, durch eine dauernde rationelle Kontrolle, durch ein formelles Gefühl für den Organismus des Grundstoffes der Konstruktion, sei sie bei Architektur oder bei Künsten zweiten Ranges angewandt, auszeichneten — kennzeichnete eine Reaktion, ein mangelndes Eingreifen aller jener wichtigen Faktoren, die dazwischenliegenden Perioden.*

*Der Renaissancestil, das Barock und das Rokoko haben sich unter dem verderblichen Wirken dieser Verfinsterung entwickelt. Sie lenkten den Begriff der Schönheit von allem Endzweck ab, verkannten absichtlich die Funktion alles dessen, was bisher organisch gewesen war, und alle die Elemente, die in der Architektur ihre Tätigkeit zur Schau trugen und rechtfertigten, wie Säulen, Konsole und Schlußsteine, die bisher nur dort angewandt worden, wo sie offenkundig unentbehrlich waren, wurden hier fast ausschließlich zu ornamentalen Zwecken verwendet. Es ist außer Zweifel, daß Philosophen und Ästhetiker dazu beigetragen haben, eine Schönheitskonzeption zu rechtfertigen und zu verbreiten, die solche Abweichungen empfahl. Wir haben erkannt, daß unfehlbare Mittel beiden zur Verfügung stehen, um uns irgendwelche Begriffe von Dingen vom Diesseits oder Jenseits aufzudrängen. Sie spalten ein Haar*

*mit mathematischer Genauigkeit, oder sie vollführen Salti mortali, die uns mit atemraubender Bangigkeit und Verwirrung erfüllen, unentwegt, und mit einer Mißachtung der Gefahr, die in anderen Gebieten als die der Philosophie und Ästhetik sich für so viel Tollkühnheit in der Praktik rächen würde.*

*Kants Ästhetik ist der verblüffendste, abenteuerlichste Teil eines Programms, das unerschöpflich reich an Sensationen erscheint. Es wird noch lange Zeit die Freude der Intelligenz- und Abstraktionsvirtuosen ausmachen; in ihrer Verblendung bemerken sie nicht, daß dieser unumschränkte Geist sich abmüht, jenen Schönheitsprinzipien Leben einzuflößen, die bei ihrer ersten Anwendung schon verurteilt waren und denen die Unterstützung dieses außergewöhnlichen Eingreifens gerade in dem Augenblick zu Hilfe kam, in welchem über ihr Los bereits entschieden worden war.*

*Die Kantsche Ästhetik ist nichts anderes als die Rechtfertigung der Architektur und des Kunstgewerbes der Renaissance, des Schöpfungsverfahrens der Künstler dieser Zeit. Es machen sich diese einer Inkonsequenz schuldig, die nur mit derjenigen vergleichbar wäre, die uns treiben könnte, Versuche anzustellen in bezug auf die Zeugung von Kindern mit Gliedern, deren Tätigkeit imaginär oder unerlaubt wäre! Nur im Gehirn eines Narren könnte der Gedanke auftauchen, daß es schön wäre, eine An-*

*häufung von Beinen, Armen oder irgendwelcher anderer Glieder zu besitzen als Zugabe zu denen, deren wir wirklich benötigen. Nur in einem Narrenhirn kann der Gedanke auftauchen, daß die Schönheit unseres Körpers von einigen Unnützlichkeiten, Auswüchsen und Anhängseln usw. bedingt würde, deren Aufgabe es wäre, das, was bisher nur Konstruktion war, eine Konstruktion, die man, bis auf einige kleine Einzelheiten, als vollkommen bezeichnen kann, in Architektur umzuwandeln. Und doch fußt der architektonische Grundgedanke der Renaissance, des Barock, des Rokokostils auf solcher Aberration: geheuchelte und untersagte Funktionen der Organe, unnötigerweise dazu berufen, geringe oder gar nicht vorhandene Lasten zu tragen, die nicht im Verhältnis stehen zu dem Kräfteaufwand, der zu Hilfe gerufen wird.*

*Die Verirrung siegte über jede Kontrolle, die Vernunft schien andere Ziele zu verfolgen oder ausgewandert zu sein. In Wirklichkeit kristallisierten sich langsam und folgerichtig alle Elemente, die sich zerstreut hatten, um den revolutionären Gedanken, der den sozialen Zustand und alle jene Gebräuche umstoßen sollte, die sich auf einem Staatsprinzip aufbauten, das vom Mittelalter stammte. Die französische Revolution von 1793 konnte nicht umhin, das Problem einer Rückkehr zur rationellen Schönheit in seiner ganzen Klarheit aufzustellen! Sie trug in sich*

*jenes Verhängnis, das sie auf ihre Weise zu lösen oder dem sie vielmehr ihren augenblicklichen Ausdruck zu geben suchte, so wie sie es mit anderen verhängnisvollen Zuständen, zu deren Lösung sie das Geschick trieb, tat! Sie erkannte, daß die Vergangenheit, auch die Vergangenheit der Kunst tot war. Dr. Minkus sagt in einer kurzen, aber sehr vertieften Studie, der ich einige Zitate entlehnen werde, folgendes: „Die Revolutionszeit fühlte sich dazu berufen, aus den zusammenhanglos vorliegenden Trümmern der Kunstweisen aller bisherigen Zeiten eine neue aufzubauen, auf Grundlage dessen, was sogar der religiöse Glauben der Revolution zu seinem höchsten Wesen gemacht, — der Vernunft!" Sie gab die Veranlassung zu der Krisis, die plötzlich die Entwicklung des Stiles Louis XVI. aufzuhalten und an seine Stelle einen neuen, auf das Prinzip der vernunftgemäßen Schönheit aufgebauten Stil zu setzen suchte. Aus der Quelle, die, wie wir künftig erkennen werden, die Generation von 1893 an den Tag legte, schöpfte, ohne es zu wissen, der Gedanke eines modernen Stiles seine Nahrung.*

*Das Programm der „Modernen" dieser Zeit, wie Minkus sie benennt, formuliert er in folgenden Worten: „Es gibt keine von irgendwelchem einzelnen Baustile fixierte allgemein gültige architektonische Schönheit; die Schönheit eines Bauwerkes resultiert vielmehr aus seiner höchsten Zweckmäßigkeit und aus deren best-*

*möglichem, verständlichstem Ausdruck mittels der architektonischen Formensprache!" Diesem förmlichen und klaren Vorschlag stellte eine weniger vermessene Partei wie die der „Modernen", deren Kühnheit mehr in ihrem Programm gipfeln sollte als in der Verwirklichung von Werken, die nach den von ihnen so klar angegebenen Prinzipien ausgeführt worden wären — eine Theorie gegenüber, deren Grundsatz darin bestand, daß „die Architektur eine seit mehr als zweitausend Jahren völlig ‚fixierte abgeschlossene Kunst' sei". — Dies war die Partei der reinen Klassiker. — Logischerweise mußte diese Partei zugeben, daß „jegliches Streben nach absoluter Neuerung ein wahnwitziges Umhertappen im Finstern bedeute, und, in dem Wunsche, dem neuen Zeitgeist neuen künstlerischen Ausdruck zu verschaffen, einer eben nur relativen Neuerung zum Durchbruch zu verhelfen suche, der bisher in allerstrengster Konsequenz noch nie versuchten sklavischen Kopierung, die ja die ‚natürliche' Entwicklung der Baukunst in unübertrefflicher Weise endgültig abgeschlossen habe!"*

*Nach der Krisis der französischen Revolution und nach seiner Krönung (1804) verdoppelte Napoleon die Möglichkeiten, welche den Architekten zu zeigen erlaubten, was sie, dank dieser voneinander abweichenden Theorien, verwirklichen konnten. Wir können feststellen, „daß weder die radikalen An-*

*schauungen der Klassizisten noch die unpräzisen Ideen der ‚Modernen' zum Ausdruck zu kommen vermochten, und die Werke der theoretisch enragiertesten Klassizisten und der schriftstellerisch kategorischen ‚Modernen' sich bestenfalls dadurch voneinander unterschieden, daß die einen einen ‚antiken' Portikus und ein flaches Dach, die andern etwa ein paar dürftiger spielender Spitzbögen oder schüchterne Fensterumrahmungen im Renaissancestil und ein sichtbares Dach aufwiesen".*

*Zur Zeit des ersten Kaiserreiches, nach diesen mit so viel Lärm ausgeschrienen Verheißungen, stehen wir einem jammervollen Kompromiß der beiden Richtungen gegenüber und finden das Schönheitsideal und das der logischen Konzeption der Dinge mit kindlicher Feigheit gelöst. Bei den Klassizisten: der tote Buchstabe; bei den „Modernen": der im Keim erstickte Geist!*

*Der Gedanke der vernunftgemäßen Schönheit, den wir unter den Forderungen der großen Revolution auftauchen sehen, wurde damals ebensowenig verwirklicht wie mancher andere: der der Freiheit, der Gleichheit und der Brüderlichkeit. Aber ebensowenig wie dieser wird sich jener nicht mehr unbeachtet in den Schatten stellen lassen. Er wird eine fortwährende Anziehung auf die von ihm erweckten und angeregten Geister ausüben und wird mit Beharrlichkeit daran arbeiten, sich nach und nach Geltung zu*

*verschaffen und die hartnäckigen beleidigenden Rückfälle der feindlichen Idee zu besiegen; und sich von all der Willkür zu befreien, den jene ansammeln würde, um sie zu ersticken.*

*Schon zur Zeit des ersten Kaiserreiches bildete sich eine dritte, etwa mit der von Minkus vorgeschlagenen Bezeichnung „Konstruktivisten" zu benennende Gruppe, welche, auf einer tieferen Überzeugung wie die „Modernen" fußend, erkannte, daß der wesentlichste Ausdruck eines Gebäudes nicht in seiner äußeren Erscheinung, sondern in der weitestgehenden Anpassung an seinen Endzweck beruhe und in seiner unbedingten Unterwerfung an Schönheitsregeln, die von den Anforderungen des Herstellungsmaterials bedingt würden . . ."*

*Napoleon hatte nun, es dürfte dies mit seiner technischen Bildung, seinem Hang zur Mathematik und seiner ganzen rein verstandesmäßigen Sinnesart im Zusammenhang stehen, — im Gegensatz zu seiner allgemeinen Antipathie gegen die Architekten, eine derartige Vorliebe für Techniker und Ingenieure, daß er nicht nur zu wiederholten Malen Ingenieuren baukünstlerische Aufgaben übertrug oder übertragen wollte; daß er nicht nur eine Reihe hoher Staatsposten, namentlich den für Kunstangelegenheiten so maßgebenden Posten eines Ministers des Innern besonders gerne mit Ingenieuren besetzte, worüber sich natürlich die Architekten aufs bitterste be-*

*schwerten, sondern daß er sogar rein technische Arbeiten als Kunstwerke beurteilt wissen wollte und sich höchlichst darüber entrüstete, als die Kunstklasse des Instituts im Jahre 1810 bei der Verteilung der ausdrücklich für die „schönsten" Bauwerke bestimmten Dezennalpreise Straßenbauten und Kanalanlagen nicht in Kombination zog. „Seine Majestät wünscht zu wissen," schrieb damals der Minister des Innern Montalivet an den Präsidenten der 4. Klasse, „warum das Institut den Kanal von St. Quentin, die Simplon- und die Mont-Cenisstraße nicht beachtet hat, die man doch alle drei als Architekturwerke ansehen kann" ...*

*So entschied Napoleon die Frage zur gleichen Zeit, als er sie stellte, mit dem Ungestüm, der Sicherheit und weitblickenden Genialität, welche alle seine Handlungen kennzeichneten!*

*Heutzutage, d. h. hundert Jahre später, sind wir immer noch am Diskutieren über die Werke der Technik, die Schöpfungen der Ingenieure, ob sie schön sind oder nicht, ob Ingenieure als Künstler betrachtet werden können, ob Brücken, Türme, Hallen und andere Eisenkonstruktionen, ob Maschinen schön sind und ob sie in unserer Anerkennung neben die Werke der schönen Künste gestellt werden können.*

*Bei jeder neuen großen Schöpfung der Technik beginnt wieder der Streit und erhebt sich die Frage, zu welchen Bahnen eine Ästhetik sich verpflichtet,*

*die dazu neigt, das Prinzip der rationellen Schönheit anzuerkennen.*

*Und es scheint wirklich, daß die Zahl derer sehr klein ist, die diese Art von Schönheit mit Naivität betrachten können!*

*Die Allgemeinheit hat sich von der Schönheit einen Begriff gemacht, der sie unerreichbarer, gewagter, den Zufällen ausgesetzter und romantischer erscheinen läßt als unsere Schönheitskonzeption, die der Menge zu einfach, zu sicher, zu wenig genial erscheint.*

*Kaum daß die Allgemeinheit die Schönheit je ohne den Widerschein der Göttlichkeit begreifen könnte, ohne den Glauben, daß sie das Resultat einer Exaltation sei, die in ihren Augen die Künstler in den Rang von Geschöpfen erhebt, die zwischen Göttern, die sie inspirieren, und Menschen, die sie wiederum mit sich fortreißen und entflammen, stehen! Es ist wichtiger, als es den Anschein hat, daß wir uns über den Wert der Schöpfungen, der Technik und des Schönheitsgrades, den man diesen Werken beimessen kann, verständigen.*

*Denn wenn sie schön sind, diese Schöpfungen, wie Brücken, Türme, Hallen und Maschinen, die nur nach dem einzigen Prinzip der Vollkommenheit geschaffen worden sind, so folgt daraus, daß im Gegensatz zu den Kantschen Theorien diese unbedingte Anpassung der Formen an ihren Endzweck die Grundbedingung der Schönheit aller Dinge ist, deren*

*Existenz von der Erfüllung ihres Zweckes bedingt ist. Die Werke der Technik erfüllen diese Bedingungen und haben sich selbstverständlich in fünfzig wesentlichen Grundformen ausgebildet, daß wir, in Verstand und Geschmack unverdorben, sie willig den schönsten Schöpfungen der Natur, den Blumen und den Bäumen usw., gleichstellen, an deren Erschaffung die Natur rationell, mit der Intelligenz und mit der einzigen Absicht der Vollkommenheit gearbeitet hat.*

*So schuf die Natur die Körper der Tiere der niedersten und höchsten Gattung und die der Menschen.*

*Und wenn ich darauf bestehe, daß man unverdorben und naiv sein muß, um diese Schönheit zu begreifen und Geschmack an ihr zu finden, so ist es, weil es so selten vorkommt unter denen, die über Schönheit schreiben und lehren, daß einer die Beziehung zwischen Schönheit und Vernunft bemerkt hat, dieser ursprünglichen, normalen Schönheit, die mehr Recht hätte, göttlich genannt zu werden, als die, welche sich auf die Götter beruft, weil sie hingerissen, inspiriert und von unberechenbarer Natur ist.*

*Das Prinzip der vernunftgemäßen Schönheit in der Architektur war, es sei denn durch die lakonischen Äußerungen der griechischen Philosophen, noch nie so klar ausgesprochen worden wie durch Schopenhauer.*

*Im dritten Kapitel „Das Objekt der Kunst" des ersten Buches „Die Welt als Wille und Vorstellung" gibt der Philosoph ein Exposé zu dem, was er später, im dritten Kapitel „Zur Ästhetik der Architektur" des zweiten Bandes desselben Buches, entwickelt.*

*Schopenhauer erkennt an, daß es in der Architektur zwei deutlich getrennte Elemente gibt: das rein künstlerische Element und das andere, dessen Funktion es ist, „nützlichen Zwecken" zu genügen, „in welchen sie dem Willen, nicht der reinen Erkenntnis dient und also nicht mehr Kunst in unserm Sinn ist". Aber gerade dieser Teil, den er als den künstlerischen Teil der Architektur ansieht, beruht, nach ihm, auf dem Prinzip der Zusammenwirkung der Kräfte, Schwere, Kohäsion, Starrheit und Härte, welche in konsequenten und vernunftgemäßen Formen zum Ausdruck kommen.*

*„Eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur; ihn auf mannigfaltige Weise deutlich hervortreten zu lassen, ist ihre Aufgabe."*

*Diese Konzeption, die Schopenhauer entwickelt und durch Beispiele begründet, ist „griechisch" und könnte dazu dienen, die Ästhetik der griechischen Architektur zu definieren. Sie offenbart uns die göttlichen und mysteriösen Kräfte, welche totes Material beleben. Wir rühren hier an das Geheimnis, welches uns beim Anblick eines Monumentes oder eines Gegen-*

*standes bis ins Innerste erbeben läßt, uns wie ein Taumel des Tanzes und der Trunkenheit hinreißt!*

*Denn unsere Sinne werden durch dies Schauspiel von Kampf zwischen Last und Starrheit erregt, sie verfolgen die Grade und die zahllosen Umstände, die einer Handlung entgegenarbeiten, die ohne sie rasch und ungestüm sich vollzöge. Schopenhauer sieht in diesem Aufschub, der in die Ausübung der Handlung dieser sich gegenüberstehenden Kräfte eingreift, eine ästhetische Tugend, auf deren Gefahren wir eiligst hinweisen würden, weil sie die Türen offen läßt für Mißbrauch, der fast auffordert einzutreten, wenn wir nicht gesehen hätten, daß Schopenhauer bestreitet, daß „Hemmungen und Umwege" den Launen und der Fantasie unterworfen wären, indem er folgendes erklärt: „Sie (die Architektur) löst solche, indem sie jenen unvertilgbaren Kräften den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung benimmt und sie durch einen Umweg hinhält, wodurch der Kampf verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird." Und um völlige Klarheit zu schaffen, fügt er noch folgendes hinzu: „Willkür ist schon jede Unterbrechung einer geraden Linie, jede Änderung im Schwunge einer Kurve ohne augenfälligen Zweck." — So ist denn kein Zweifel mehr möglich über die Wahl der Mittel, die dazu beitragen könnten, uns das ergreifendste Schauspiel dieses Kampfes zwischen Schwere und*

*Starrheit zu bieten, und worüber hinaus „der rein ästhetische Zweck der Baukunst nicht gehen kann." Diese Art, das ästhetische Ziel der Architektur zu erklären und festzustellen, setzt keineswegs das grundlegende Prinzip der Architektur herab.*

*Schopenhauer lehrt, „daß die Schönheit eines Gebäudes in der augenfälligen Zweckmäßigkeit jedes Teiles liegt", — „daß die Form jedes Bestandteiles durch seine Tätigkeit bestimmt werden muß". „Die Säule ist die allereinfachste, bloß durch den Zweck bestimmte Form der Stütze; die gewundene Säule ist geschmacklos", und „ebenso sind die Formen von Fries, Balken, Bogen, Kuppel durch ihren unmittelbaren Zweck ganz und gar bestimmt und erklären dadurch sich selbst". Diese Angaben, entnommen aus dem Kapitel über „Das Objekt der Kunst", finden wir weitläufiger in dem der Ästhetik der Architektur entwickelt. Denn hier wird gesagt: „Wenn nun die Baukunst keineswegs die Formen der Natur, wie Baumstämme oder gar menschliche Gestalten, nachzuahmen hat, so soll sie das Gesetz doch im Geiste der Natur schaffen, namentlich indem sie das Gesetz ‚natura nihil agit frustra, nihilque supervacaneum, et quod commodissimum in omnibus suis operationibus sequitur' auch zu dem ihrigen macht, demnach alles, selbst nur scheinbar Zwecklose vermeidet und ihre jedesmalige Absicht, sei diese nun eine rein architektonische, d. h. kon-*

*struktionelle, oder aber eine die Zwecke der Nützlichkeit betreffende, stets auf dem kürzesten und natürlichsten Wege erreicht, und so dieselbe, durch das Werk selbst, offen darlegt. Dadurch erlangt sie eine gewisse Grazie, der analog, welche bei lebenden Wesen in der Leichtigkeit und der Angemessenheit jeder Bewegung und Stellung zur Absicht derselben besteht. Demgemäß sehen wir, im guten antiken Baustil, jeglichen Teil, sei es nun Pfeiler, Säule, Bogen, Gebälk oder Türe, Fenster, Treppe, Balkon, seinen Zweck auf die geradeste und einfachste Weise erreichen, ihn dabei unverhohlen und naiv an den Tag legend, eben wie die organische Natur es in ihren Werken auch tut! Der geschmacklose Baustil hingegen sucht bei allem unnütze Umwege und gefällt sich in Willkürlichkeiten: zwecklos gebrochene heraus- und hereinrückende Gebälke, gruppierte Säulen, zerstückelte Kornischen an Türbögen und Giebeln, sinnlose Voluten, Schnörkel und dergleichen; er spielt mit den Mitteln der Kunst, ohne die Zwecke derselben zu verstehen, wie Kinder mit dem Gerät der Erwachsenen spielen.“*

*Und in einem entscheidenden Satz faßt Schopenhauer seine ganze Theorie zusammen: „Da wir also die Schönheit der Baukunst hauptsächlich aus der unverhohlenen Darlegung der Zwecke und dem Erreichen derselben auf dem kürzesten und natürlichsten Wege hervorgehen sehen, so gerät hier meine*

*Theorie in geraden Widerspruch mit der Kantschen, als welche das Wesen alles Schönen in eine anscheinende Zweckmäßigkeit ohne Zweck setzt.“ Kant behauptet, daß die Schönheit nur da existiert, wo kein Begriff zugrunde liegt und wo sie allgemein gefällt. Er behauptet, daß die Schönheitsempfindung „gänzlich unabhängig von dem Begriff der Vollkommenheit“ ist und sagt: „das Geschmacksurteil, wodurch ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffes für schön erklärt wird, ist nicht rein!“*

*Er unterscheidet bei dieser Gelegenheit zweierlei Arten von Schönheit: Die freie Schönheit — pulchritudo vaga — und die bloß anhängende Schönheit — pulchritudo adhaerens. „Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus“ (Kritik der ästhetischen Urteilskraft). Wäre jedoch Kant im Recht, so würde die vernunftgemäße Schönheit verurteilt. Schopenhauer scheint sich nicht unmäßig über diese Meinungsverschiedenheit erregt zu haben, er versucht nicht einmal Kant zu widerlegen, bemerkt nur, daß er anderer Meinung ist. Er sagt sich „à philosophe, philosophe et demi“.*

*Fechner dagegen, welcher Schopenhauer in den Bahnen, die dieser in der Ästhetik vorgezeichnet hatte, folgte, erregte sich mehr über den Einfluß, welchen*

*Kants „Theorie der Schönheit ohne Begriff und Interesse" ausüben, und über die Folgen, die sie hervorrufen könnte. Und um nachdrücklich diese Theorie und ihre widerwärtigen Folgen zu bekämpfen, bringt er Beweismittel zur Debatte und geht auf eine neue Weise, durch Beispiele und Experimente, vor. Fechner führt in der Ästhetik ein Forschungsverfahren ein, das sich bis in das Gebiet der Psychologie erstreckt.*

*In seinem Werk „Vorschule der Ästhetik" widmet er den „Beziehungen der Zweckmäßigkeit zur Schönheit" ein besonderes Kapitel. „Es geht die Zweckmäßigkeit bei den Gegenständen als Hauptbedingung allen anderen Bedingungen voran," erklärt Fechner, „die in die Erscheinung tretende Zweckmäßigkeit darf nicht fehlen, soll nicht die Schönheit fehlen."*

*Schopenhauer war nicht so kategorisch, aber es war von dem zu erwarten, welcher in die Ästhetik das „Assoziationsprinzip" einführte, daß er das Prinzip der vernunftgemäßen Schönheit denen entgegenstellen mußte, welche annahmen, daß jeder Gegenstand zwei Formen der Zweckmäßigkeit habe, eine äußere Zweckmäßigkeit, welche als zufällig zur Schönheit gehörig anzusehen sei, und die „subjektive Zweckmäßigkeit", welche von anderen Umständen abhängt. Fechner formuliert seinen Glauben in dies Prinzip, während er bestätigt, daß „überhaupt bei*

*allen Gegenständen, welche äußere Zwecke haben, auch die Form diesen Zwecken entsprechen muß, um einem gebildeten Geschmacke zu entsprechen; teils deshalb, weil sich sonst die unlustvolle Vorstellung assoziiert, daß sie das, was sie zur Erhaltung oder Förderung des menschlichen Wohles leisten sollen, nicht leisten, teils weil der Widerspruch, in welchem ihre Einrichtung mit ihrer Idee steht, und der hiermit im allgemeinen zusammenhängende Zerfall der einheitlichen Zusammenstimmung ihrer Teile uns mißfällt".*

*So stellt also Fechner fest, daß wir nicht „mit dem sinnlichen, aber mit einem geistigen Auge sehen", aber daß „die Ausbildung des assoziierten Eindrucks eine allmähliche ist". „Je älter und erfahrener der Mensch wird, je mehr er die Dinge nach der Gesamtheit ihrer Beziehungen und Wirkungen hat kennen lernen, desto mehr fängt der geistige Eindruck davon an zu überwiegen!"*

*Fechner enthüllt uns das Eingreifen neuer Faktoren und fordert die unbestreitlichen Rechte der Intelligenz und der Vernunft, im Erkennen und im Suchen nach der Schönheit, zurück. Und obgleich der deutsche Gelehrte peinlich das wertvollste Material, die vernunftgemäße Schönheit betreffend, sammelte, vernachlässigte er es jedoch, ein System der Ästhetik aufzustellen, welches sich auf die vernunftgemäße Schönheit aufbaute.*

*Erst kürzlich versuchte ein französischer Schriftsteller, die Aufgabe, ein System der Ästhetik aufzustellen, welches sich auf die vernunftgemäße Schönheit aufbaut, zu lösen!*

*Paul Souriau gibt uns ein Werk, welches viel ernster durchdacht ist, als der Stil desselben vermuten läßt, monoton und dürftig folgen die Sätze einer dem andern; dennoch überrascht der Wert der Gedanken, da wo sie durchdringen und da, wo es ihnen gelingt, sich von einem Hintergrund schwungloser Worte abzuheben, ohne persönlichen künstlerischen Akzent, fortwährend wiederholend, was bereits gesagt, wieder definierend, was bereits definiert war. Bei dem Lesen dieses Buches kommt man sich selbst wie ein Schüler mit langsamem Begriffsvermögen vor! Vor Fechners Rednerpult fühlten wir uns weniger dumm, und wenn Schopenhauer mit uns sprach, glaubten wir ihn sofort zu verstehen. Aber dessenungeachtet steht fest, daß die Nachschlüsse, welche Souriaus Beweisführung und Exposés zur Konzeption der vernunftgemäßen Schönheit bringen, zu denen gehören, welche ihr am besten gedient haben.*

*— „Da es eine ästhetische Wahrheit gibt, so handelt es sich darum, zu ergründen, wie wir sie bestimmen können. Man verweist uns in diesem Fall auf unsern Geschmack, dies sei die beste Art und Weise, die Schönheit zu beurteilen."*

— „*Was ist nun dieser Geschmack, auf welchen man (Kant) hinweist, als auf das Heiligtum der Schönheit? Es ist von großer Wichtigkeit, den Sinn, den man diesem Wort gibt, wohl zu definieren. Im gewöhnlichen Sinn ist der Geschmack die Fähigkeit, das Schöne zu unterscheiden. Mit dieser Auffassung läßt sich das Wort bequem anwenden, es bezeichnet eine Sache, für welche wir keine treffendere Bezeichnung finden können. In der Bedeutung dieses Wortes ist keine besondere Theorie inbegriffen, sei sie nun psychologisch oder ästhetisch. Worin besteht diese Fähigkeit? Ist sie Naturanlage, oder ist sie anerzogen? Worauf stützt sich der Geschmacksmensch, wenn er entscheiden will? Auf die Traditionen, auf Theorien, auf sein persönliches Empfinden, auf seine Urteilskraft? Wir wissen es nicht. Welches sind die Fähigkeiten, die der Geschmack mit ins Spiel zieht? Alle Vermutungen sind berechtigt. Und es ist wohl möglich, daß unter diesen Fähigkeiten die Vernunft in der Tat den ersten Platz einnimmt, so daß es also heißt sich nach seinem Geschmack richten: vernunftgemäß denken!*“

*Einige Ästhetiker hingegen versuchten der Auffassung Bahn zu brechen, daß es ein „besonderer, klarer und unreduzierbarer Sinn“ sei, welcher uns erlaubte, die Schönheit zu erkennen. In diesem Falle hätte die Vernunft nichts mit der Schönheit gemein, und die vernunftgemäße Ästhetik wäre verurteilt. Aber diese Hypothese ist unannehmbar.*

*„Es ist ganz selbstverständlich, daß man in der Fähigkeit, die Farben zu empfinden, einen Sinn für sich erkennt.“ Wir bedienen uns zu diesem Zweck eines besonderen differenzierten Organes. Aber gleiches bezieht sich nicht auf ästhetische Gefühle, und wenn man uns sagt, daß wir, um die Anwesenheit der Schönheit zu bestimmen, uns des zu diesem Zweck verliehenen besonderen Sinnes bedienen sollen, antwortet S.: „Wir besitzen nicht diesen Sinn!“ —*

*In seinem Exposé über die vernunftgemäße Schönheitstheorie ist Souriau jedoch nicht abgeneigt, dem Impressionismus einen großen Teil in unserem Schönheitsgefühl einzuräumen; aber er setzt hinzu, daß recht wenige oder vielmehr keiner unter den Impressionisten des Geschmackes sich dahin äußert: „Dieses ist schön, weil ich es schön finde; daß im Gegenteil alle ihren Geschmack und ihre Wahl begründen und viele Ursachen angeben, um diese zu rechtfertigen!“*

*Er schließt daraus: „Wir bringen also keine neue Methode, wir wollen nur die übliche Methode vervollkommnen und lernen, da wir über die Schönheit urteilen, wenigstens vernünftig über sie zu urteilen!“*

*An dieser Stelle seiner Argumentation, nach einer eher übertriebenen Vorbereitung erklärt der Verfasser, ohne darauf hinzuweisen, inwiefern seine Definition der Schönheit von den bekannten abweicht oder ihnen gleicht: „Die Schönheit ist die augenscheinliche*

*Vollkommenheit! Die Bedingungen zur Vollkommenheit gehören in das Gebiet der Vernunft, diese unterscheidet sie, regelt sie und wägt sie ab. Die Vernunft macht Rechte geltend, aber sie darf nur die fordern, die ihr zukommen. Jede Theorie, welche, ohne Rücksicht auf unser sensibles Empfinden zu nehmen, versuchen würde, die Schönheit der Dinge zu bestimmen, wäre unvollständig, steril und falsch.“*

*„Ein Mensch mit der hervorragendsten Intelligenz, doch ohne jedes sensible Empfinden, könnte sich vielleicht einen ungefähren Begriff von der Vollkommenheit der Dinge machen, aber er könnte sich nichts gleich dem vorstellen, was wir unter Schönheit verstehen. Die Schönheit besteht also aus zwei deutlich unterscheidbaren Elementen, von denen sich das eine an unsere Vernunft, das andere an unsere Sensibilität wendet. Aber dennoch gibt uns dies nicht das Recht, die Vollkommenheit und die ästhetische Wirkung voneinander zu trennen.“ (Kant.) Souriau leugnet, daß wir dieses Recht haben. „Die ästhetische Schönheit läßt sich der Schönheit der Vollkommenheit nicht zufügen, sie ist aber eine hervorragende und besondere Eigenschaft derselben! Man hat das Recht, von etwas zu sagen, daß es schön sei, durch seine alleinige ästhetische Wirkung, abgesehen von jeglicher anderen Vollkommenheit! Man hat nicht das Recht zu sagen, es sei schön durch seine alleinige ästhetische Wirkung, abgesehen von jeglicher Vollkommenheit!“*

*Liegt nun eine Gefahr darin, über das, was Vollkommenheit ist, zu diskutieren und sich niemals darüber zu verständigen? Nein, der Begriff besteht seit Jahrhunderten: Ein Ding ist vollkommen, wenn es seinem Endzweck entspricht und „insofern dieser Endzweck durch uns geschaffen ist," fügt Souriau hinzu, „ist dieser ein Ideal!"*

*Die Ähnlichkeit, die zwischen dem Schönheitsbegriff, zu welchem Souriau gelangt ist, und dem, den wir auf Plato zurückführen, besteht, ist auffallend. Sie erlaubte den Künstlern der Periode des reinsten Griechentums, Monumente zu schaffen, die den Ewigkeitswert, den sie genießen, dem Prinzip verdanken, das Plato, Sokrates und Aristoteles sich bemühten zur Anerkennung zu bringen.*

*In den Erinnerungen an Sokrates, in dem „Festmahl bei Kallias", berichtet Xenophon, wie Sokrates die Schönheit definierte: „Schön heißt ein Ding eben dann, wenn es von uns oder von der Natur so gemacht ist, daß es dem Zweck, zu dem wir es brauchen, entspricht!" In einer Unterredung mit Enthydemos antwortet er auf folgende ihm gestellte Frage: „Ist nun überhaupt etwas in anderer Beziehung schön als in bezug auf das, wozu es zu gebrauchen ist?" — „Auch nicht in einer einzigen!" — „Schön ist also das Brauchbare in bezug darauf, wozu es brauchbar ist?" — „So dünkt mich wenigstens", antwortet Sokrates! Ferner erfahren wir durch eine Auseinander-*

*setzung mit dem Aristippos seine Art, „den Plan eines Hauses vernünftig anzulegen". Und schließlich gelangte Sokrates, von Fragen gedrängt, so weit, zu gestehen, „daß ein Mistkorb schön sein kann, wenn er dem Gebrauch, den man von ihm verlangt, entspricht". — Aristippos: „So ist denn wohl auch ein Mistkorb etwas Schönes?" — Sokrates: „Ja, beim Zeus, sogar ein goldner Schild ist häßlich, wenn jener für seinen Zweck gut und dieser schlecht gearbeitet ist!"*

*Dieser Teil des Gespräches zwischen den beiden Griechen kann nicht umhin, uns das Gespräch Goethes mit seinem Sekretär Eckermann ins Gedächtnis zu rufen; Goethe lobt einen Korb, den er aus Marienbad mitgebracht hatte: „Er kommt der Antike nahe," sagte er, „denn er ist nicht allein so vernünftig und zweckmäßig als möglich, sondern er hat auch dabei die einfachste, gefälligste Form, so daß man also sagen kann, er steht auf dem höchsten Punkt der Vollendung!"*

*Wir kennen die Betrachtungen, die Goethe veranlaßt haben konnten, diesen Ausspruch zu formulieren, und seine Definition des Objektiv-Schönen verbürgt uns eine tiefe Überzeugung: „Das Gesetz, das in die Erscheinung tritt, in der größten Freiheit, nach seinen eigenen Bedingungen, bringt das Objektiv-Schöne hervor. Erkannt aber wird die Schönheit vom Menschen zuerst, und empfunden wird sie von ihm am stärksten, wenn sie am Äußeren anderer Menschen zur Erscheinung gelangt."*

*Goethe, in dieser Beurteilung der Schönheit, setzt die Tradition eines Urteils, welches auf der Idee der Vollkommenheit beruht, fort, ein Urteil, das vor ihm durch Leibniz, Wolf und Baumgarten vertreten wurde. Dieser letztere definierte die Schönheit als „die empfindsam gewordene Vollkommenheit"!*

*Neben den Ausschweifungen also, zu welchen kein anderes Thema so viel Stoff gegeben hat wie die Schönheit, und dies, weil Philosophen und Ästhetiker sich bemüht haben, eine Definition der Schönheit zu finden, welche sich den verschiedenen Ausdrucksweisen der verschiedensten Künste anpassen sollte, neben diesen Ausschweifungen gibt es eine ununterbrochene Reihe Denker, die sich von dem jüngsten Ästhetiker Souriau bis zu den Ästhetikern des alten Griechenlands verfolgen läßt.*

* * *

*Die Idee eines Konfliktes zwischen der Schönheit und der Nützlichkeit scheint im Altertum niemand beschäftigt zu haben, und erst durch Kant, Schelling und Hegel kam er zum deutlichen Ausdruck. Diese Philosophen hielten sich für berufen, die Schönheit gegen die Zweckmäßigkeit, gegen die Vernunft und alle Arten von Endzwecken zu verteidigen.*

*Schriftsteller, wie Guyau, de la Sizeranne in Frankreich, wie Sombart in Deutschland, sträuben sich, die Kantsche Anschauung zu teilen, aber jeden Augenblick straucheln sie und wehren sich gegen die*

*Konzeption der vernunftgemäßen Schönheit. Unsere zeitgenössischen Schriftsteller scheuen sich noch vor dem, was sie „die Übertreibung an Vernunft" nennen, sie sind Impressionisten und wollen es bleiben. Sie ziehen es vor, uns vor der Gefahr zu bewahren, welche sie in der von der Phantasie bestimmten Schönheit erkennen, anstatt die Vorzüge der vernunftgemäßen Schönheit zu preisen.*

*„Es ist nicht die Zweckmäßigkeit, welche ein Prinzip der Schönheit ausmacht, es ist die Flachheit des Überflüssigen, welche den Grund zur Häßlichkeit legt." „Wo die Zweckmäßigkeit allein zutage tritt," sagt der französische Ästhetiker de la Sizeranne, „da findet man meistens weder Schönheit noch Häßlichkeit, eine gewisse ästhetische Neutralität!"*

*Und dieses ist ungefähr das Maximum von dem, was jene zugestehen können. Dieses „neutrale" Resultat kann in uns keine Illusion erwecken, und ich brauche nicht zu erklären, daß es uns in keiner Weise befriedigt!*

*„Man wird diese neutrale Ästhetik mit Trauer, aber ohne Zorn betrachten", gesteht derselbe Ästhetiker, dessen innerste Überzeugung in folgendem Satz zu erkennen ist: „Das Häßliche fängt nur da an, wo man beginnt die Schönheit zu suchen!"*

*Es wäre logisch zu folgern, daß die Bahnen, auf welchen man nach einer Schönheit sucht, welche zur Häßlichkeit führt, nicht die sind, welche man hätte*

*einschlagen sollen; daß die Mittel, deren man sich bediente, nicht die waren, welche man hätte anwenden müssen; aber diese Folgerung hätte Herrn de la Sizeranne zur vernunftgemäßen Schönheit geführt, d. h. dorthin, wohin seine Vorsicht ihm entschieden abriet zu gehen. „Wenn sie ein verletzend unästhetisches Bauwerk sehen, denken sie sich alle für seine Stabilität unnötigen und für seinen Zweck überflüssigen Ornamente weg, richten sie alle durch nichts bedingten Kurven wieder auf, reißen sie alle zwecklosen Gesimse nieder, dann wird das Bauwerk aufhören häßlich zu sein, aber es wird nicht unbedingt schön werden. Indem wir das Unnütze streichen, werden sie gewiß die Häßlichkeit beiseitegeschafft haben, aber sie werden deshalb noch nicht die Schönheit erreicht haben." —*

*Der Autor gibt uns keine Mittel an, die Schönheit zu erlangen. Schade!*

*Er begnügt sich zu bestätigen, daß das Entfernen des „Überflüssigen" gleichbedeutend sei mit dem Entfernen des „Häßlichen"! de la Sizeranne sieht also im „Überflüssigen" das Häßliche. Aber lehrte nicht Ruskin, dessen Verherrlichung de la Sizeranne ein Buch „Ruskin und die Schönheitsreligion" gewidmet hat, daß das Überflüssige an einem Bauwerk ihm allein das Recht zusichere, als ein Werk der Architektur angesehen zu werden! „Beschränken wir also von jetzt ab den Begriff der Architektur auf die*

*Kunst," schreibt der englische Ästhetiker in seinem Werk „Seven Lamps of Architekture", „die der Architektur gewisse ehrwürdige und schöne Merkmale aufprägt, die jedoch von einem anderen Gesichtspunkt aus als überflüssig bezeichnet werden können."*

*Ruskin gebraucht nicht ohne Überlegung das Beiwort „überflüssig", er wird jederzeit auf dieser, den Architekturgedanken bildenden Eigenschaft bestehen. Zur Errichtung eines Zweckbaues braucht man keine Architektur nach Ruskin: „aber", sagt er, „wenn dem Gemäuer eines Bollwerkes eine unnötige Beigabe hinzugefügt wird, wie z. B. eine Verstäbung der Kanelierung, dann ist es Architektur"!*

*„Es wäre", fährt er fort, „gleich unsinnig, die Schießscharten und Pechnasen als architektonische Merkmale bezeichnen zu wollen, solange sie nur aus einer hervortretenden Galerie mit regelmäßig verteilten Öffnungen für den Lauf der Geschosse bestehen. Aber wenn diese vorragenden Massen aus Rundbogenfriesen herauswachsen, so ist dies überflüssig, und wenn der Kreis der Öffnungen mit Kleeblättern, als etwas Überflüssigem, umwunden und geschmückt ist, dann ist es Architektur"!*

*Ich frage mich, zu welcher Kategorie von Kunstwerken Ruskin wohl die muselmännische Moschee rechnet, die nichts Überflüssiges aufweist, und ob wohl der griechische Tempel Aussicht hätte, von Ruskin als zur Architektur gehörig betrachtet zu werden,*

*welcher kaum einige überflüssige Überreste, Methopen und Triglyphen von dem primitiven Tempel aus Holz, dem Megaron, übernommen hat; der griechische Tempel, der Semper etwa um die gleiche Zeit wie Ruskins Aussage Anlaß gibt zu äußern: „Nur einer Nation aber ist es gelungen, ihren architektonischen Bildungen und industriellen Erzeugnissen organisches Leben zu verleihen. Die griechischen Tempel und Monumente sind nicht gebaut, sie sind gewachsen, sie sind nicht, wie die der Ägypter, nur äußerlich durch die Anbringung vegetabilischen und unorganischen Beiwerks verziert, ihre Formen an sich sind solche, wie sie das organische Leben in seinem Kampf gegen Schwerkraft und Substanz hervorbringt!"*

*Guyau, welcher weniger Wert auf vornehm-akademische Vorsicht legt als Herr de la Sizeranne und welcher in seinem „Problêmes d'Esthétique contemporaine" gezeigt hatte, daß das Gefühl für Zweckmäßigkeit nicht immer die Freude an der Schönheit ausschließt; welcher in seinem Buch: „L'Art au point de vue sociologique" gern betont, daß er gewisse Übertreibungen Kants und der Evolutionisten, welche der Schönheit alle Endzwecke absprechen, verwirft, sucht jedoch einen Ausgleich. Seine Formel heißt: „Die Nützlichkeit kann manchmal einen ersten sehr niedrigen Grad der Schönheit ausmachen, aber die Nützlichkeit ist nur da schön, wo sie sich dem Angenehmen nicht*

*widersetzt, wo sie gewissermaßen bestimmte Annehmlichkeit, vorgeahnte Annehmlichkeit ist.“*

*Darauf folgt eine Erklärung, aus welcher man schließen könnte, daß Guyau durch Fechners „Ideenassoziationsprinzip“ berührt wurde. – „Wenn wir also glauben, daß alles, was nützlich ist, d. h. einem gewissen Zweck angepaßt, von diesem Zweck bestimmt, der Intelligenz eine Befriedigung verschafft und damit einen gewissen Grad der Schönheit erreicht, sei uns jedoch der Gedanke fern, zu glauben, daß alles, was schön ist, eine praktische Nützlichkeit haben muß, um bewundert zu werden, und daß man z. B. die Anwendung einer antiken Vase kennen muß, ehe man sie schön findet.“*

*Für solche seltsame Situation gibt es wohl nur den Vergleich des sich zwischen zwei Stühle Setzens.*

*Wir werden gleich den Wert solcher Ansichten über die Schönheit festlegen und die Folge, welche sie für unseren Geschmack oder vielmehr für Guyaus Geschmack in sich schließen. Guyau findet „die Schönheit einer Gasflamme, welche in Form eines Schmetterlings strahlt, zweifelhaft und elementar“; dieses genügt also kaum, um den ersten Teil seines Vorschlages zu betonen; das was seinem Endzweck angepaßt ist, befriedigt unsere „Intelligenz und erreicht einen gewissen Grad der Schönheit“. – Aber um den zweiten Teil seines Vorschlages zu bekräftigen, welcher leugnet, „daß alles, was schön ist, seinen Zweck*

*kundgeben muß", müssen wir erwarten, daß er dieser schmetterlingsförmigen Gasflamme ein Beispiel widerspruchsloser Schönheit entgegensetzt. Nun aber schlägt Guyau vor: „Eine leuchtende Statue von unwiderstehlichem Reiz, die Fackel in der Hand, eine Art leibhaftigen Luzifers!" — Im ersten Augenblick kann man es nicht fassen, daß es sich um denselben Gegenstand, einen Leuchtkörper, handelt, und doch ist es so! Wir nähern uns wieder der Definition Ruskins, von welcher sich de la Sizeranne zu entfernen wagte, und Guyau rechtfertigt seine überraschende Wahl in einer Erklärung, die selbst Ruskin gebilligt hätte. „Wenn der Ästhetiker Schönheit besitzt (d. h. den leibhaftigen Luzifer), so braucht er nicht nach der Nützlichkeit, d. h. nach der Flamme zu suchen, wenn nicht aus einer gewissen Art von überflüssigem Luxus!"*

*Wenn man nun Sombart glauben wollte, dessen Arbeiten über soziale Wissenschaft mit Recht so viel Achtung genießen und welcher kürzlich einen Band über „Kunstgewerbe und Kultur" veröffentlichte, dann hätte die Notwendigkeit, sich dem Gesetz zu fügen, welches verlangt, daß ein Gegenstand sich in seiner Form dem Gebrauch, den man von ihm fordert, unterwirft, dem Künstler und Kunsthandwerker schon immer die größte Mühe verursacht.*

*Sombart schreibt unter anderem: „Seit den Anfängen des Kunstgewerbes ist es derselbe ‚Konflikt',*

*der dem Künstler Pein bereitet hat: zwischen dem, was seinem Auge wohlgefällt, und dem, was der zu formende Gegenstand praktisch leisten soll!"*

*Der Verfasser definiert nicht weiter, was er unter Anfängen des Kunstgewerbes versteht; aber man muß wohl annehmen, daß er in diesem Fall nur die kunstgewerblichen Erzeugnisse in Betracht zieht, welche aus der Zeit stammen, in der sich die „Künstler" mit dem Kunstgewerbe befaßten, und daß er alles vernachlässigt, was das Kunstgewerbe vorher und ohne Eingreifen der Künstler geleistet hat, und alles, was das volkstümliche Kunstgewerbe und das der primitiven Völker hervorgebracht und noch hervorbringt. Das heißt das Gebiet des Kunstgewerbes mit Absicht beschränken und ihm den lebendigsten, den reichhaltigsten Teil streitig machen; ihm das Gebiet rauben, welches die schlagendsten Beweise enthält gegen die Versicherung, welche Sombart sogleich aussprechen wird: „Man glaube doch nicht etwa, was vor einiger Zeit (!) einmal gelehrt wurde, daß die Verfolgung der Zweckmäßigkeit von selbst zur Schönheit führen müsse, daß ein vollendet zweckmäßiger Gebrauchsgegenstand, weil er zweckmäßig sei, auch dem Auge wohlgefällig, d. h. schön wirken muß!" – Sombart will uns scheinbar glauben machen, daß die Theorie der vernunftgemäßen Schönheit jünger sei, als sie ist; er sagt, daß sie erst vor „einiger Zeit gelehrt" wurde. Hörten wir nicht, was Sokrates seinen Jüngern lehrte!*

*Dies versetzt diese Theorie in eine Zeit, wo die „Zweckmäßigkeitsästhetik" nicht aus einem „apologetischen Bedürfnis" entstehen konnte, wie es uns Sombart zu verstehen gibt. Er sagt: „Man wollte den hochgewerteten Errungenschaften der modernen Technik eine festere Untermauerung in unserem Bewußtsein verschaffen und legte ihnen deshalb auch ästhetische Werte bei." — Sombart weiß ebensogut, wenn nicht besser als irgend jemand anderes, daß diese „Zweckmäßigkeitsästhetik" durch uns in dem Moment zu unserer Hilfe wieder hervorgeholt wurde, in welchem die Verderbtheit des Geschmackes auf einem Punkt angelangt war, zu dem sie noch nie herabgesunken war.*

*Wie eine Katastrophe überraschte uns um 1890 die Entdeckung von dem, was der Geschmack und der Begriff der Schönheit in der Architektur geworden war, und alles dessen, was in das Gebiet des Kunstgewerbes gehörte.*

*Zu der Stunde, in welcher wir unmittelbar und erfolgreich das hätten geben müssen, was unser eigen war, hatten wir Gedanken über Architektur und Kunstgewerbe im Kopf, die uns zuwider wurden, sobald sie uns klar wurden. Unsere Väter hatten in uns einen Geschmack und Ideen über die Schönheit großgezogen, von welchen wir uns mit Gewalt losreißen mußten. Und deshalb suchten wir Zuflucht in unserer Vernunft, wie es auch das Leben von uns*

*verlangt, wenn das Herz gebrochen ist und die Augen voller Tränen stehen. Die Vernunft gibt dann, was sie geben kann, und sie kann nur geben, was ihrem Wesen entspricht: eine Regel, streng, gerade und kategorisch. Das Bedürfnis mußte in uns entstehen, das, was zur sinnlosesten Regellosigeit herabgesunken war, zu strenger Disziplin, was zwischen tausend Widersprüchen hin und her geschwankt hatte, zu einem formellen Prinzip zurückzuführen. Und dieses Prinzip sollte den Werken der Ingenieure und der Technik in Form von Anerkennung zugute kommen, die den Verfasser stören mußten, welcher uns mitteilt, daß er noch zu denen gehört, welche die Automobile für ausgesuchte „Scheusale" halten, und welcher weit davon entfernt ist, sich in seiner Überzeugung durch die auffallende Schönheit der lenkbaren Luftschiffe Zeppelins, der Aeroplane Wrights, Bleriots, Lathams erschüttern zu lassen, sich versteift und sagt: „daß ein Luftschiff zweckmäßig und trotzdem sehr häßlich sein kann!"*

*Sein Haß für den praktischen Sinn und für das, was er uns Neues zu schaffen antreibt, veranlaßt ihn zu Schmähungen, und er bezeichnet unsere Generation als „ein Geschlecht von Pygmäen, das am Boden kriecht, ein Geschlecht von Nachgeborenen".*

*Das sind Sie und das bin ich! Um sich von der Tyrannei alles Praktischen zu befreien, braucht man „Flügel"! ruft Sombart uns zu. „Unsere Flügel*

*sind verkümmert und tragen uns nicht mehr über das Alltägliche hinweg.“ — „Die Künstler früherer Jahrhunderte durften sich gestatten, gelegentlich ihre künstlerischen Ideen auf Kosten der Zweckmäßigkeit zu verwirklichen!“ Ja! man hatte Flügel, und man wußte sie zu gebrauchen. Wir wissen auch, was die Ästhetiker unter „künstlerischen Ideen“ verstehen. Guyau hat uns darüber aufgeklärt: es ist dieser leibhaftige Luzifer! — Und nichts garantiert uns, daß Sombart einen gebildeteren Geschmack habe; zeigt er nicht einen förmlichen Widerwillen gegen die neuesten, von der Technik erfundenen Gegenstände, welche zum modernen Leben gehören. Sombart hat nichts bemerkt von der Vollkommenheit dieser zweckmäßigsten Dinge, welche uns umgeben: die Maschinen, die Werke der Technik. Er zählt sie alle auf und fordert dann den „armen“ Künstler auf, „das alles alsobald in Schönheit zu kleiden“.*

*Der gewollte Irrtum Sombarts besteht darin, daß er nicht zugeben will, daß der Ingenieur allein, ohne das Eingreifen des Künstlers etwas Schönes schaffen könne. Ich gebe wohl zu, daß der Künstler schwer mit dem Problem fertig würde, welches die moderne Technik ihm stellt, „Gebrauchsgegenstände geschmackvoll zu gestalten, die aus ganz abstrusen Zweckbestimmungen ihr Dasein ableiten“, wie sie Sombart beschreibt. Wir wissen, wie sich der „Künstler“ aus der Sache zieht, wenn der Ingenieur die Schwachheit*

*begeht, ihn zur Hilfe zuzuziehen. Das, was der Künstler in solchem Fall anbringt, ist nur alter Plunder, Beiwerk aus der Rumpelkammer, wo die prämoderne Sentimentalität ihren verstaubten und wurmstichigen Staat aufbewahrt.*

*Ich gebe gern zu, daß wir in einer Krisis stehen und daß die Nadel des Kompasses, von welcher wir erwarten, daß sie die Richtung des Geschmackes und des Stils angeben soll, noch immer zwischen der Sentimentalität, den künstlerischen Ideen und dem Sinn der Vollkommenheit, dem der reinen und intellektuellen Form hin- und herschwankt. Aber ich gebe wenigstens die Hoffnung nicht auf und sehe die Zukunft einer hohen und heiteren Erfüllung entgegenstreben.*

*Sombart gibt die Partie auf, er ruft uns zu: „Es gibt kein Vorwärts, es gibt nur ein Zurück, wenn wir überhaupt noch einmal zu menschenwürdiger Existenz gelangen wollen!"*

*Der Gedanke, daß Sie so etwas glauben könnten, veranlaßt mich vorzubeugen. Es ist so viel teilweise auch berechtigter Ekel, so viel Schwäche, so viel Feigheit in einem solchen Ausspruch enthalten, und wir müssen unter so viel verekelten, schwachen und feigen Menschen leben, daß mich eine Beklemmung erfaßt bei dem Gedanken, mich allein auf dem Weg zu sehen, dem Sarkasmus und dem Mißtrauen preisgegeben!*

*Es ist leicht gesagt: „es kann wohl keinem Mann von Geschmack und Bildung zweifelhaft sein, daß*

*wirklich die moderne Kultur mehr Werte, zumal künstlerische Werte, zerstört als neu geschaffen hat. Daß sie die Menschheit vor allem durch die „Errungenschaften der Technik" von allen Quellen des Lebens abgedrängt und in die Wüste seelischer Verkümmerung gestoßen hat!*

*Es ist leicht gesagt, daß die moderne Kultur mehr Werte zerstört als aufgebaut hat, wenn man ihr gerade das abspricht, was sie in uns erweckt hat, nämlich den Sinn und das Bedürfnis für die Vollkommenheit, und daß sie gerade diesen Keim der höchsten Werte in die frischgepflügte Erde gelegt hat. Jedoch sind die, welche das Aufgehen des Samens beobachten, nicht blind genug, um nicht zu sehen, daß das Unkraut, welches die vorhergegangenen Aussaaten mit vollen Händen auswarfen, die wertvolle junge Pflanze bedroht, überwuchert und zu ersticken sucht. Sie sind in steter Sorge, arbeiten und verschwenden ihre Kraft.*

*Wir hören euren Ruf wohl, ihr, die ihr die harte Arbeit verlassen habt, sobald das Resultat euch ungewiß und das Ziel zu entfernt erschien. „Woher wollt ihr die Kräfte nehmen," sagt Sombart, „um diesen ungeheuren Sanierungsprozeß durchzuführen? Denn ohne lebendig wirkende Kräfte vollbringt man nichts!"*

*Aber sagt, glaubt ihr wirklich, daß wir schon zu den Toten gehören? Es kann sein, daß die Schwere der Aufgabe uns momentan niederdrückte, aber es war*

*doch zu voreilig, daraus zu schließen, daß wir fallen müßten! Die Sehnsucht nach einer ursprünglichen, sehr normalen, sehr reinen, sensiblen und sehr tiefen Schönheit hat unseren Kräften und unseren Hoffnungen Ausdauer verliehen. In schwachen, müden Augenblicken haben wir in Form eines Gebetes alles, was schön ist und was wir lieben, aufzählend an uns vorübergleiten lassen.*

*Dem „Credo", das allen denen, die ihr Vertrauen auf seine Kraft setzten, gestattete, Wunder zu tun, versuchten wir ein „Amo" gegenüberzustellen, dessen Kräfte nicht weniger wirksam sein können als die des Glaubens, da sie aus dem Wesentlichsten Sinn der Wirklichkeiten, die uns umgeben, schöpfen!*

*Ich liebe die Blumen, die Augen der Erde, die sich bei ihrem Erwachen öffnen, um uns durch ihre Pracht der Erde kindliches Entzücken zu offenbaren; um uns von dem Ernst ihrer schweren, erdrückenden Gedanken, ihrer ungestillten Wünsche zu reden, von der Ironie ihrer Grausamkeit und ihrer unendlichen Süße.*

*Ich liebe die Bäume, die das vollbracht haben, woran wir scheiterten; die, ohne Vermittlung jedes christlichen Gefühls, allein durch das Wunder ihrer Majestät und ihres Schweigens, in Schönheit den Kampf und das Aufeinanderstoßen der Gewalten und des Egoismus verwirklichen, Kämpfe, denen ähnlich, die auch über unsere Zukunft entscheiden.*

*Sie haben keinen Richter, der von seiner Unantastbarkeit herab über sie urteilt; kein Priester gibt ihnen das trügerische Versprechen von der Vergebung der Sünden gegen den Nächsten; kein Arzt wendet Heilmittel an und verbindet Wunden; kein Nachbar sorgt schwatzend für die Verbreitung von Tadel, Verleumdung oder von Lob, das der Neid zersetzt.*

*Unter ihnen gebietet der Stärkste durch Gestalt und Gebärde; er schöpft ohne Rücksicht Kraft und Nahrung aus dem Boden, den seine Wurzeln sich erobert haben, und der Schwache ordnet sich ihm willig unter, findet einen bescheidenen Weg, sein geringeres Ansehen ohne Scham und Klage, ohne Geschrei nach Recht zu tragen.*

*Ich liebe die Körper der Menschen und die der Tiere. Unsere betörten Sinne haben auf jede Weise den weiblichen und männlichen Körper zu schildern gesucht.*

*Das Gefühl spiegelt ihnen die Liebkosung der schönsten Früchte vor, während das Gesicht, sich an der Schönheit weidend, wahrnimmt, daß jedes Glied des menschlichen Körpers den verlockendsten Dingen ähnlich ist, die seine Wünsche auf Erden und im Paradiese begehren könnten. Der Duft verrät die Blumen, den Tau des Morgens und die herbstlichen Nebel um der Wohlgerüche des Fleisches willen, welches Geheimnisse birgt, die ihm die Natur neidet. Die menschliche Stimme versetzt das Gehör in*

*Ekstasen, wie sie keiner der Klänge, die die Kunstfertigkeit den Instrumenten entlockt, hervorzubringen vermöchte. Und der Geschmack wird von nichts so sicher berauscht als von der Berührung der im Kuß sich öffnenden Lippen.*

*Während diese Instinkte nur unzulänglich ihre elementare Natur unter der Maske einer primitiven Poesie verbergen, erschließt sich die volle Schönheit des menschlichen Körpers in der Bewegung. Und um die Pracht eines ringenden oder boxenden Männerkörpers, eines vom Tanze hingenommenen weiblichen Körpers zu beschreiben, fehlt uns Wort und Ausdruck.*

*Ich liebe die Körper der Tiere in ihrer geschmeidigen, berechnenden, trügerischen Anmut, elastisch, wie die der Katze, des Tigers und des Jaguars; stark, schwer und langsam, wie die der Ochsen; ungestüm und rhythmisch, wie die der Pferde beim Rennen, der verfolgenden Hunde und des verfolgten Hirsches; und ich liebe den Leib der Vögel mit der feierlichen Gangart, den Truthahn und das Perlhuhn.*

*Ich liebe den Leib der Insekten, deren bewegliche Gelenkfügung den gleichen mechanischen Sinn aufweist wie die Gelenke des Harnischs.*

*Ich liebe die Muscheln, deren zierlichen kegelförmigen Körper ein Netz von Geäder einspinnt, deren Farbe blaß ist wie das Gesicht eines Kranken, blaß wie Nephrit; jene mit den falben Flecken, welche dem Innern einer durchschnittenen Frucht gleichen; —*

*die großen Seemuscheln, die sich mächtig bäumen, um ihre Spirale in eine einem Munde gleichende gähnende Öffnung zurückzuwerfen; jene Muscheln, deren enthüllter Perlmutterkörper verwirrend wirkt wie Orchideen.*

*Ich liebe die exotischen Schmetterlinge, über deren sinnreich gebauter und erprobter Konstruktion ein Gewebe sich breitet, von einer frischen Köstlichkeit, wie hellaufflackerndes Lachen; ein Gewebe, blau und schimmernd, wie eine Sternnacht im Sommer, oder mehr noch dunkel und tief, wie die Trauer, wie das Leid ohne Ende.*

*Ich liebe die Schauspiele der Natur, den wechselnden elementaren Anblick des Meeres; die zielbewußten Windungen der Ströme, die Berge und Felsen, deren Linie die Ausdauer offenbart, mit welcher die höheren Elemente, Wind, Regen und Schnee, ihr allmähliches Werden endgültig zusammengefaßt und ihre Schlußsilhouette bestimmt haben, in welcher sich die entgegengesetzten Kräfte des Materials und der Elemente neutralisieren zu gemeinsam gewaltigen, vollklingenden Akkorden. So liebe ich den Vesuv, den Ätna und den Stromboli, wie die Japaner den Fujiyama als ihr Heiligtum lieben.*

*Ich liebe die Monumente, deren Linie und Form sich decken und sich mitteilen wie bei den Pyramiden Ägyptens und den griechischen Tempeln; deren Or-*

*gane sich verketten und deren Materie atmet, sich erregt und errötet; deren Wölbungen, Pfeiler und Säulen sich anstrengen in der Erfüllung ihres Zweckes, um uns fortwährend ihre ausdauernden Bestrebungen zu beweisen; bei denen jede Fuge verrät, daß sich hier die Steine oder die angewandten Materialien mit so viel Liebe aneinandergeschlossen haben, wie es nur menschliche Wesen vermögen.*

*Ich liebe die Möbel, die ihre Zweckmäßigkeit und Formenreinheit schützend bewahrt haben, wie das Mädchen die Keuschheit seines Körpers schützend wahrt und seine Einfalt den Künsten und der Schminke der Kurtisanen vorzieht; die Möbel, die ihre Aufgabe mit der Selbstverständlichkeit und ungeschliffenen Würde des Taglöhners und Bauern verrichten, des Handwerkers, der das leistet, was man von ihm erwartet: das Pflastern der Straße, das Säen wie das Ernten, das Korbflechten wie das Anfertigen von Gold- und Silbergeräten; alles, ohne daß ein zweifelnder Gedanke, eine Versuchung zu Betrug und schlechtem Handeln seine eingewurzelte Ehrlichkeit erschüttern könnte.*

*Ich liebe die Gläser, die Steingutwaren, die Bronzegefäße, deren Linien den wiegenden Bewegungen der Hüften und der Brust, den menschlichen Profilen gleichen, — gebieterisch und suggestiv.*

*Ich liebe die Geräte, deren Urform keiner Zeit unterworfen ist, den Spaten, das Beil und die*

*Sichel, die ewigen Formen des Pfluges und des Kahns.*

*Ich liebe die ganze Reihe der Saiteninstrumente, die seit alter Zeit sich bemühen, eine vollendete Form zu finden, um den Ton einzuschließen; ähnlich wie die Blumen es nie aufgeben, zur Aufbewahrung ihrer Düfte ein immer vollkommeneres Gefäß zu bilden.*

*Ich liebe die Maschinen; sie sind wie Geschöpfe einer höheren Stufe. Die Intelligenz hat sie von allen Leiden und Freuden, die dem menschlichen Körper in seiner Tätigkeit und seiner Erschöpfung anhaften, entäußert. Die Maschinen auf ihren marmornen Sockeln handeln, wie die Buddhas, auf ihrem ewigen Lotos kauernd, sinnen. Sie verschwinden, wenn schönere, vollkommenere geboren werden. Sie teilen dies Geschick mit den Helden und Göttern, denen es bis jetzt allein beschieden war; mit den uns jetzt sagenhaft erscheinenden Segelschiffen; mit den Kriegsschiffen, die den Meerungeheuern gleichen, welche die Gestirne neugierig, das ihnen verborgene Leben der Tiefen zu schauen, an die Oberfläche befohlen haben.*

*Ich liebe alle Gefährte, die Tragsessel der südlichen Länder, die Automobile, die lenkbaren Luftschiffe und die wundervollen „Fliers".*

*Ich liebe alle Dinge, die der Sport bildete; alle diese Geräte in ihrer überzeugenden, organischen Form. Sie haben die Fähigkeit, uns mit der gleichen Unmittelbarkeit zu erregen, zu reizen wie eine Be-*

*wegung, wie ein Schrei. Und ich liebe alle jene zweckentsprechenden und intelligenten Bekleidungen, die der Sport sich erfunden hat.*

*Ich liebe mehr als jeden anderen Aufenthalt der Welt — Hyde-Park im Mai, — wenn in den tiefen Alleen, deren violetter Sand von goldenen Flecken schimmert, welche die Morgensonne durch das schwere Laubwerk wirft, endlose Reihen von Reitern und Reiterinnen auftauchen; wenn in der Frühlingssonne, nachmittags, Tausende von Gespannen dahineilend sich verfolgen und kreuzen, durch die breiten offenen Alleen, eingesäumt von intensiv grünem Rasen, von zahllosen Blumenbeeten in den auserwähltesten, fremdländischsten, berauschendsten Farben. Wenn man diese Gespanne im einzelnen betrachtet, in ihrer Zusammenstellung von Pferden, Hunden, Lakaien und dem hoch oben thronenden gleichmütigen Lenker, von Bevorzugten, die eingeladen wurden, in diesen Victorias, Daumonts, Breaks und Mails Platz zu nehmen — so gewährt dies alles den Anblick denkbar höchster Vollendung.*

*Diese Augenblicke aus dem Hyde-Park sind einzig schön, und dies Schauspiel vereinigt größere, vielseitigere Schönheit, als man sie irgendwo anders zu finden vermöchte. Und es ist eine kindische Illusion von zurückgezogenen, schlecht gelüfteten Gelehrten, daß die Vergangenheit ein schöneres, vollkommeneres, edleres und zugleich feierlicheres Schauspiel zu bieten*

*hatte; denn in keiner Epoche hat sich eine solche Summe von Vollkommenheit, von auserwähltesten Dingen zusammengefunden. Ich kann mich ebenso mit anderen bei dem Gedanken an die Eleusischen Festzüge begeistern, an die feierlichen Prozessionen, die die Stufen zu den Propyläen emporschritten; bei dem Gedanken an die Turniere und an die pompösen Ausfahrten der sagenhaften venezianischen Galeeren. Aber es kann wohl nichts der ergreifenden Harmonie, der Macht der Zusammenklänge und der Eigenart des Rhythmus dieses Festes der modernen Schönheit nahegekommen sein!*

*Der Grund ist, daß ein einziges Schönheitsprinzip alles, was sich hier unsern Blicken bot, durchdrungen hat, das vernunftgemäße Prinzip einer Schönheit, die ihren Ausdruck in der ihren Zweck vollkommen ausfüllenden Form sucht, in einer Form, bar jeder Sentimentalität und Phantasie, einer ewigen, endgültig feststehenden Form.*

*Die Wege sind uns nun bekannt, die zu solcher Schönheit führen; sie stehen uns offen. Es sind die Wege zur Vollkommenheit. Und alles, was ich in meinem Liebespsalm aufgezählt habe, ist das Ergebnis eines einzigen Konzeptionsgesetzes, eines Gesetzes, das vor allem von der Intelligenz abhängt.*

*Die wunderbare Organisation und das daraus folgende Schönheitsresultat, alles dessen, was Menschenhirn nicht erdacht hat, hat uns so tief er-*

*schüttert, daß die Menschheit niederkniend an die Vermittlung einer Gottheit glauben mußte. Wenn die Götter ihre Zuflucht zu der Intelligenz, über die sie verfügen, nehmen mußten, um die Schönheit zu schaffen, so sehe ich den Grund nicht ein, warum wir die Gaben und Mittel, über die wir frei verfügen, mißachten sollten, und ich begreife jetzt weniger denn je, warum Theoretiker, Ästhetiker und Philosophen so heftig versuchen, uns den Gebrauch und die Resultate dieser Gaben streitig zu machen.*

*VOLKSKUNST*

*ES ist wohl nicht nötig, viel Worte zu verlieren über das Verdienst all derer, die an dem Zustandekommen dieser äußerst interessanten Ausstellung* mitgearbeitet haben, ebensowenig über die günstigen Folgen jener Zähigkeit, die in den elementarsten Schichten der verschiedenen Völker wie durch ein Wunder das bewahrt hat, was der Sinn für Ornamentik und Farbe bei jedem von ihnen an besonders Kraftvollem und Feinsinnigem, an Ausdrucksvollem und Feierlichem geschaffen hat. In beiden Fällen ist es angebracht, daß wir unserer Dankbarkeit Ausdruck geben.*

*Was uns die retrospektive Abteilung dieser Ausstellung bietet, ist zu bekannt, als daß irgendeine Betrachtung an dieser Stelle gemacht werden könnte, mit der sich nicht schon vorher die Gedanken beschäftigt hätten und die nicht schon von all denen empfunden worden wäre, die provinziale, kommunale Museen, Museen für Volkskunst besucht haben, an deren Entstehen in fast allen Ländern der Welt gearbeitet wird. Was uns diese retrospektive Abteilung bietet, kann uns nicht wirksam genug von dem Interesse an der modernen Abteilung ablenken, die unser Interesse um so mehr in Anspruch nimmt, als sie ein Ensemble bietet, das mehrere schöne Sachen enthält und außerdem das Problem*

---

* *Aus Anlaß der Internationalen Volkskunstausstellung des Lyzeum-Klubs Berlin, März 1909.*

*des Fortbestehens und der Zukunft der Volkskunst klarlegt.*

*Können wir in wenig Worten, denn ich möchte mich kurz fassen, eine Übersicht der Situation geben?*

*Die Volkskunst verschwindet in allen Ländern mehr und mehr. Weil ich das mit kühler Bestimmtheit konstatiere, so heißt das doch noch nicht, daß ich es erbarmungslos und ohne Bedauern tue; aber ich habe gelernt, andere, ebenso schwerwiegende Probleme ohne Sentimentalität zu erwägen. Der Glanz und der Umfang dieser Ausstellung kann niemanden täuschen, und es genügt, einen Blick auf die Liste der Protektoren, der Komiteemitglieder und der korrespondierenden Mitglieder zu werfen, um zu bemessen, welcher Kraftaufwand nötig war, um dieses Resultat zu erreichen. Es bedurfte beinahe ebenso vieler Namen wie ausgestellter Gegenstände.*

*Die Ursachen des Verfalls und des verzweifelten Todeskampfes der Volkskunst sind überall die gleichen. Die Industrie hat wie eine Landplage gewütet. Eine Landplage, die unter dem Druck einer Produktion ohne Moral die naivsten, ergreifendsten und heiligsten Produkte wegfegte, die seit Jahrhunderten in der ganzen Welt aus Menschenhand hervorgegangen waren.*

*Die Katastrophe ist bei einigen Völkern so vollkommen, daß die Volkskunst ganz und gar verschwunden ist; bei anderen liegt sie kläglich in den*

*letzten Zügen, und selbst unter den primitivsten Völkern gibt es nicht eins, das nicht den Untergang eines oder mehrerer Volkskunsthandwerke mit angesehen hätte, deren Produktion durch eine industrielle und mechanische Fabrikation ergänzt worden ist.*

*In Wahrheit sind dort, wo die Wohltätigkeit die Volkskunst nicht unterstützte, nur wenig Reste, nur wenig Spuren von ihr übriggeblieben. Und doch wäre es eine Illusion, wollte man glauben, daß die Vereine, wie sie sich in den meisten europäischen Ländern gründeten, zugunsten der Volkskunst entstanden seien. Ich komme der Wahrheit näher, wenn ich behaupte, daß sie sich zunächst für das materielle Los der Handwerker interessierten und im besonderen für das der Frauen, die sich diesen Kunsthandwerken widmeten. In diesem Fall hat die Wohltätigkeit nichts anderes erreicht, als was sie durch die Art der Gefühle, die sie hervorrufen und immer hervorrufen wird, zu erreichen beabsichtigt. Wäre es anders damit, wäre Volkskunsterhaltung der einzige Zweck, so wäre es wichtig für die Lösung des Problems, daß wir uns fragen, ob es genügt, sich einzig und allein auf die Wohltätigkeit zu verlassen, ob diese genügende Garantien bietet, um den Schutz und die Zukunft der Volkskunst zu sichern, sobald wir uns mit diesem Schutz und dieser Zukunft ernstlich und formell beschäftigen werden.*

*Ich bekenne lieber gleich, daß ich geneigt bin, die wärmste Anerkennung und meine volle Sympathie dem menschenfreundlichen Zweck darzubringen, den die verschiedenen Vereine verfolgen, daß aber die Garantien, welche sie in bezug auf die Erhaltung des Schatzes an Ornamenten, des lebhaften Farbensinnes und der Tradition der guten Arbeit geben können, beschränkt sind.*

*Und das kommt daher, weil diese Vereine entstanden sind, um Tausenden und Abertausenden, die in ihrer materiellen Existenz bedroht sind, das tägliche Brot zu verschaffen, und weil es in der Natur der Sache läge, wenn diese Vereine danach strebten, sich in Industrien umzuwandeln, sich also den Bedingungen und Anforderungen des modernen Lebens, der Moral — besser der Amoral —, der Fabrikation und der üblichen Ausbeutung anzupassen; sobald sie erkannt haben würden, daß auf solche Weise das materielle Los ihrer Schützlinge besser gesichert wird.*

*Das Problem hat zwei Seiten, das Interesse ist ein doppeltes: 1. erhalten, retten, die Zukunft der Volkskunst und des Erbteils an Ornamentik und Formen, worüber sie verfügt, sichern; 2. bescheidene Bevölkerungen vom Elend retten; die materielle Zukunft derer zu sichern, die bis dahin ihre Existenzmittel vertrauensvoll von der Ausübung des Volkskunsthandwerks erwarteten. Kann man diese*

*beiden Interessen vereinigen? Ich für mein Teil bin von dem Gegenteil überzeugt! Was ich im Laufe meiner Tätigkeit in Sachsen-Weimar erfahren habe, bestätigt nicht nur das Bild des Rückganges, der sich unabänderlich in der ganzen Welt vollzieht, sondern es befestigt auch diese Überzeugung, daß es wirklich Donquichottismus wäre, wollte man sich gegen die Wirkung der demoralisierenden Kräfte stemmen, die unter den verschiedensten sozialpolitischen oder ökonomischen Deckmänteln den groben Grundgedanken von dem „immer mehr Geld verdienen" — und die Fäulnis, die alles auffrißt, nur schlecht verstecken.*

*Es ist den Bevölkerungen, die sich noch der Volkskunst widmen, ebenso unmöglich, sich von diesem quälenden Gedanken loszumachen, wie es den philanthropischen Organisationen, die sich die Aufgabe gestellt haben, jene Arbeiterbevölkerung zu unterstützen, unmöglich ist, sie von diesem Gedanken, diesem Bedürfnis abzubringen. Die hervorragendste und unentbehrlichste Tugend des Volkskunsthandwerkers wäre, ein naiver Uneigennütziger zu sein. Aber das Leben und unsere Welt setzt die Naiven in ein schlechtes Licht, in das Licht der „von vornherein Besiegten"! Meine Erfahrung erlaubt mir, zu versichern, daß die Naivität und die Zähigkeit der Bevölkerungen, die die Volkskunst ausüben, seien es Töpfer oder Weber, Korbflechter oder*

*Holzschnitzer, Spitzenklöpplerinnen oder Stickerinnen, der Versuchung nicht widerstehen, nach einem sicheren, höheren Verdienst zu trachten, der meistens eine viel leichtere, weniger anstrengende Arbeit voraussetzt.*

*Ihre Zähigkeit, ihre Anhänglichkeit an die traditionellen Ornamente, Formen, Modelle ist beschränkt; die meisten von ihnen würden ihre Seele dem Teufel verschreiben, das heißt dem ersten besten, der ihnen Modelle, Formen und neue Ornamente anbieten könnte, der ihnen sicherere Löhne und gewisseren Verdienst in Aussicht stellen würde. — Und wenn die Naivität dieser bescheidenen, rührenden Handwerker einem Künstler begegnet, erwartet sie Wunder von ihm.*

*Ein erster Erfolg ist auf diesem Wege unschwer zu erzielen, aber er besteht gerade in dem, was später den Fluch ausmacht, der von dann an auf seiner Produktion lasten wird, das heißt in der verwünschten Verpflichtung, immer Neues schaffen zu müssen, die ihn nicht mehr loslassen wird.*

*Auf diese Verpflichtung ist er schlecht vorbereitet, und ich kenne die Angst und die Unruhe, die sich dieser Bescheidenen bemächtigt, die sich daran gewöhnt hatten, beinahe Hungers zu sterben, indem sie immer dieselben Sachen herstellten, die aber nun nicht dazu kommen können, sich ihres materiell besseren Lebens zu freuen, weil sie von*

*dem Bedürfnis, immer nach Neuem zu suchen, im wahren Sinne des Wortes besessen sind.*

*In diesem Falle unterscheiden sie nicht mehr die Güte der Quelle, und wenn sie ihren ersten materiellen Erfolg dem Künstler verdanken, so suchen sie in vielen Fällen die folgenden bei dem Teufel.*

*Es ist Tatsache, daß an der Verringerung der Bevölkerung der Kunsthandwerker, an dem Verfall der Volkskunsthandwerke nicht der Mangel an Interesse für ihre Produkte schuld ist, wohl aber die Anziehungskraft, die die Fabriken, die Industrien, ob in der Stadt, ob auf dem Lande, auf sie ausüben. Ich müßte ein Buch schreiben, wollte ich Beispiele anführen; Thüringen und die Rhön allein bieten unzählige Beispiele. Ich möchte aber doch nicht unterlassen, eins anzuführen, das für alle bezeichnend ist. In Bürgel, einer kleinen, entzückend gelegenen Stadt Thüringens, gab es vor nicht allzu langer Zeit 50–60 Töpfer, Meister und Handwerker; heute gibt es nur noch zehn! Jedes Jahr erlöschen mehrere Öfen. Es wäre oberflächlich, zu behaupten, daß dieser Rückgang von einem Mangel an Interesse für die Bürgeler Töpferwaren herrühre oder von der Konkurrenz des emaillierten Blechgeschirrs. Der wahre Grund ist, daß sich in diesem Städtchen eine besonders blühende Industrie, die Fabrikation von Spazierstöcken, eingeführt hat; daß*

*sich neue Fabriken den alten, die sich erweitern, hinzufügen und daß es dem Töpfer unmöglich ist, eine Hilfskraft oder einen Lehrling zu finden, und daß er infolgedessen der Nachfrage einer treuen Kundschaft und den Aufträgen, die wirklich nicht mangeln, nicht gerecht werden kann.*

*Es ist so schlimm damit, daß ich an hoher Stelle vorgeschlagen habe, ein System von staatlichen Prämien einzuführen für alle die, die an der Drehscheibe arbeiten und dieses würdige Handwerk erlernen wollen. Ich brauche nicht auf die moralischen und sozialen Folgen dieser Umwandlung einzugehen, der Umwandlung in einen Fabrikmenschen aus einem Mann, der vordem ein freier Handwerker war, der individuell schuf und der sich selbst und seiner Kundschaft gegenüber verantwortlich war. Wenn die Frage aufgeworfen werden wird: wie soll man sich dieser Erniedrigung widersetzen? welche Mittel soll man gegen die fortschreitende Nivellierung anwenden? durch was den Sinn und den Drang nach Individualität wiedererwecken? dann wird die Vermittlung der Wohltätigkeit zweifellos unwirksam sein. Sie würde wirken wie ein Pflaster auf einem Stelzfuß!*

*Und doch drängt sich das Problem, dem sich das der Volkskunst ebenso wie so viele andere anschließt, nämlich das Problem der Wiederbelebung aller Kunsthandwerke und des Sinns für gute Arbeit*

*und Vollkommenheit, in den Vordergrund, mit einer Klarheit und einem Bedürfnis nach Lösung, das von Tag zu Tag greifbarer wird.*

*Alles was danach strebt, die Überreste der Volkskunst zu retten, kann dazu beitragen, das richtige, aktuelle Problem der guten Arbeit zu lösen, und die ins Leben gerufenen Vereine können zu diesem Zweck ausgenutzt werden. Inzwischen werden sie Erfahrungen, Einfluß, Protektionen und Geld angesammelt haben und genügend aufgeklärt sein, um zu erkennen, daß sie wohl einen ersten Schritt getan haben, aber das zu erstrebende Ziel unendlich viel höher und schwieriger zu erreichen ist.*

*Vielleicht werden dann auch ihre Erfolge und ihre Verkaufsmöglichkeiten erschöpft sein. Diese werden um so schwieriger zu erreichen sein, je größer der Unterschied zwischen den Sitten und Gebräuchen einer Gesellschaft und dieser Volkskunst ist. Es mag den Vereinen Rumäniens und Ungarns verhältnismäßig leicht sein, in den größten Städten dieser Länder die prächtigen Stickereien, die von nationalen Trachten herrühren, preiswert zu verkaufen, weil in dem einen wie in dem andern Land die Mitglieder der Gesellschaft noch mit Vorliebe zu vielen Festlichkeiten das Nationalkostüm tragen und weil die Wohnungseinrichtungen in diesen Ländern nicht wie bei uns nach einem strengen harmonischen Stil streben. Ich sehe weniger die*

*Möglichkeit, in ein modernes deutsches, französisches oder englisches Interieur die norwegischen Gobelins, trotz ihrer Schönheit, einzuführen oder die Weltdamen dieser Länder zu bewegen, jene gestickten Seidenschals aus Schaumburg-Lippe zu tragen. Es kann wohl sein, daß sich ein großes Kaufhaus, wie Liberty-London, für eines dieser Produkte begeistert und es für eine Saison in den Handel bringt, aber man weiß doch, daß die geschäftliche Leidenschaft nichts weniger als uneigennützig ist und nur eine Saison dauert.*

*Alle Vereine, über die uns ein sehr gut zusammengestellter Katalog unterrichtet, sind relativ jung. Der Eifer der Jugend und der Reiz der Neuheit der Produkte, die zum Verkauf angeboten sind, sichern den ersten Erfolg. Die Krisis ist unabwendbar, sie wird über kurz oder lang eintreten, eben je nach dem mehr oder weniger großen Abstand, der zwischen den Sitten, den nationalen und volkstümlichen Trachten und den Sitten und Trachten der heutigen Gesellschaft liegt.*

*Wenn die Krisis eintreten wird, das heißt wenn das Interesse für die Produkte, die jetzt schon bekannt und bei Herrn und Frau Soundso gesehen worden sind, so abgeschwächt sein wird, daß man sich mit Abscheu von ihnen wendet, wie das noch kürzlich der Fall war bei jenen wundervollen, vor knapp vier Jahren aus Ägypten eingeführten Schals, die*

*jetzt so viel gesehen werden, daß es keine Weltdame mehr wagt, sich mit diesen entzückenden Beispielen der Volkskunst in Gesellschaft zu zeigen, wenn diese Krisis eintreten wird, dann werden alle diese Vereine vor das Problem gestellt sein, das mir gestellt wurde, als ich von Seiner Königlichen Hoheit dem Großherzog von Sachsen-Weimar mit der Aufgabe betraut wurde, das künstlerische Niveau der Produktion seines Landes zu heben. Es gehörte also zu meiner Tätigkeit, für die Volkskunst zu sorgen. Und durch diese Tätigkeit und durch den Verkehr mit der Bevölkerung, die sich dem Handwerk der Volkskunst widmen, habe ich die Erkenntnis gewonnen, daß es vor allem darauf ankommt, daß sie leben, und daß die Erhaltung des Erbteils, der Schönheit, das die Volkskunst aller Länder angesammelt und aufbewahrt hat, eine Frage für sich ist, die man außerhalb der Bedingungen und Anforderungen des modernen Lebens behandeln muß. Man müßte zu außergewöhnlichen Mitteln greifen, staatliche, königliche oder fürstliche Institute errichten, in denen die Ausübung dieser Volkskunst in ihrem wesentlichen Geist und ihren verschiedenen Ausdrucksarten erhalten würde. Ich meine, daß die Erhaltung der Ausübung der Volkskunsthandwerke in jedem Lande nur eine Abteilung dieser Institute bilden soll und daß die Herstellung dieser Volkskunstgegenstände nur einen Teil dessen aus-*

*machen soll, was diese Institute hervorzubringen und permanent zum Verkauf anzubieten haben werden. Diese Institute werden sich damit zu beschäftigen haben, die Wirkungen des Bankerotts der Industrie durch gute Arbeit aufzuwiegen, sie werden ein Asyl sein, wohin sich alle die flüchten, denen es unmöglich gemacht ist, materiellen Erfolg zu haben als unabhängige Handwerker oder in Fabriken und Werkstätten als Arbeiter Befriedigung zu finden, weil sie danach strebten, nur Gegenstände von vollkommen guter Qualität des Materials und der Ausführung zu liefern. Wo anders wenn nicht in solchen Instituten werden diese edelgesinnten Menschen ein Unterkommen finden, wo sie ihre Würde und ihren Glauben an musterhaft ausgeführte Arbeit bewahren können? Die Idee solcher Institute, die von der Idee der königlichen oder staatlichen Manufakturen stammt, die sie vervollständigen und deren Bedeutung sie erneuern würden, muß sich bald aufdrängen.*

*Ausstellungen, im Sinne dieser durch den Lyceum-Klub veranstalteten Ausstellung für Volkskunst, bereiten den Boden vor, beschleunigen die Reife einer Frage, die ich nicht als erster aufwerfe, aber an deren Lösung ich mich betätigen und mitarbeiten möchte, solange ich noch die Kraft dazu habe.*

# *KUNST UND INDUSTRIE*

*KUNST und Industrie einigen, heißt nichts Geringeres als Ideal und Wirklichkeit verschmelzen. Und in dem Fall, der hier vorliegt, heißt es ein Ideal mit Tatsachen vereinen, die gebieterischer als irgendwelche andere ihre Forderungen stellen; mit Neigungen, die vor nichts zurückschrecken und die gewiß nicht zögern werden, wenn es sich darum handelt, ein Ideal zu zerstören. Dem Wesen der Industrie ist es ebenso fremd, sich nach Schönheit zu richten, als mit den Forderungen einer Moral, die sich auf die vollkommene Ausführung der Produkte stützt, zu rechnen. Die Gewinnsucht, welche die Industrie hervorrief, stempelt ihr Wesen und ihre Mittel. Beide sind rücksichtslos.*

*Und die Sucht, — Geld — so viel Geld wie nur möglich zu verdienen, gab der Industrie ein so starkes Gepräge, daß sie die wesentlichsten Grundbedingungen ihrer Existenz über den Haufen werfen müßte, wollte sie sich wirklich nach Schönheit und Moral richten.*

*Unter solchen Bedingungen scheint eine Einigung zwischen Künstlern und Industriellen unmöglich und um so schwieriger, wenn es sich um Kunstindustrien und um jene Industrien handeln wird, in denen die Mitwirkung des Künstlers die selbstverständlichste und notwendigste sein sollte.*

*Einerseits kann die Industrie nicht einwilligen, irgend etwas zu unternehmen, was dem Prinzip,*

*möglichst viel Geld zu verdienen, entgegensteht, und andererseits müssen wir, wenn die Mitwirkung der Kunst an der Industrie mehr sein will als eine bloße Vorspiegelung, die jedermann bald durchschaut haben würde, danach streben, der Industrie Forderungen der Schönheit und der Moral aufzuerlegen, die sich anscheinend ihrem fundamentalen Prinzip entgegenstellen.*

*Denn darüber müssen wir uns klar werden, daß ein Konflikt besteht und daß immer ein Konflikt bestehen wird zwischen der Industrie und dem Gedanken: sie riskiere es, ihre Einkünfte verringert zu sehen.*

*Und die Forderungen, die von den Künstlern seit dem Beginn unseres Wirkens gestellt wurden, verlangten von dem Industriellen gerade das, was ihn in seinen Augen dem größten Risiko, den schlimmsten Gefahren aussetzte.*

*Schönheit und Moral — unsere Forderungen schienen für die Industrie zwei neue Pole festzulegen. Bisher hatte sie sich um zwei Achsen gedreht, um die Billigkeit und um die schlechte Qualität, zwei Achsen, die weder unbekannte Regionen noch Gefahren noch Schrecken umspannten.*

*Die Künstler konnten nicht daran denken, der Industrie direkt das Streben nach Schönheit und neuer Moral einzuprägen. Aber wir handelten indirekt, und ich möchte hier nachdrücklich betonen,*

*daß ich mich dagegen wehre, irgend etwas von den verflossenen Feindseligkeiten aufzuwecken, die während so langer Zeit die Beziehungen zwischen Künstlern und Industriellen gekennzeichnet haben. Aber es wäre diesen Beziehungen, die beide Parteien zu pflegen wünschen, nur schlecht gedient, wollten wir es unterlassen, die Tatsache zu konstatieren, daß wir hartnäckig um die Eroberung des Publikums gekämpft haben, um die Beeinflussung seines Geschmacks und um die Steigerung seiner Ansprüche in bezug auf die Ausführung und das Material der Produkte, die ihm die Industrie bot. — Der Sieg war auf seiten der Künstler.*

*Bis dahin hatte die Industrie auf den Geschmack eines Publikums gebaut, das seit Jahren jedes Bewußtsein verloren hatte und vollkommen direktionslos geworden war.*

*Der Industrielle hielt den Geschmack des Publikums in Atem und machte ihn vollständig von sich abhängig. Neben den Auskunftszentralen, die in Paris und auch anderswo vorbildlich wirkten und welche den Industriellen der ganzen Welt Auskunft gaben über die Wahl der Motive, über die Wahl der Farben und des Materials, die morgen die Mode und den Geschmack des Publikums bilden würde, neben diesen Auskunftszentralen boten die Auskünfte der Geschäftsreisenden der Industrie die wertvollsten Garantien.*

*Sie waren treue, sichere und zuverlässige Ratgeber, sie verfehlten niemals, den Industriellen Ratschläge für die Anfertigung von Erzeugnissen zu geben, die dem Publikum auf jeden Fall gefallen mußten. Denn wenn sie dem Industriellen dies oder jenes zu fabrizieren rieten, so verpflichteten sie sich auch gleichzeitig, den Verkäufern, die sie besuchten, eben dieses oder jenes anzupreisen. Der Verkäufer vermehrte die Bestellung, das Publikum ließ sich durch die Schaufenster und die Lobreden des Verkäufers, die er von dem Geschäftsreisenden gelernt hatte, locken. Und so ist seit Generationen der Geschmack des Geschäftsreisenden zum Geschmack des Publikums geworden. Der Geschmack des Geschäftsreisenden, vereint mit dem des Fabrikzeichners, mit dem die folgenschweren und entscheidenden Beratungen im Direktionszimmer abgehalten worden waren.*

*Das unvorhergesehene Dazwischenkommen des Künstlers gefährdete die Sicherheit einer bestehenden Sachlage, es widersetzte sich der eingeschlagenen Richtung und den Auskünften, mit denen geschickte und erfahrene Agenten beauftragt waren; es bereitete eine wahre Revolution vor, deren Ausgang niemand voraussehen konnte, weil es dem auf die Dauer unlogischen Regime der aufeinanderfolgenden Schwankungen und Veränderungen, d. h. dem Moderegime ein Regime der Beständigkeit gegenüberstellte, eine*

*Linie in der Entwicklung des öffentlichen Geschmacks, einen Stil.*

*Es handelt sich also um nichts weniger als um eine vollständige Umwälzung: Unterwerfung des Industriellen unter ein Ideal, das endlose materielle Opfer zu fordern, die Erwerbung und die Herstellung neuer Modelle zu bedingen drohte, deren Gebrauchsdauer nicht einmal jemand garantieren konnte, deren Unbeständigkeit im Gegenteil die fortwährenden Fortschritte der führenden Künstler voraussehen ließen, die sich bemühten, Formen und Ornamente zu finden, die dem Gedanken eines Stils unserer Zeit entsprachen. Es handelte sich um die Anpassung an eine neue Moral, die sich derjenigen kategorisch gegenüberstellte, der die deutsche Industrie ihre materiellen Erfolge verdankte. Infolgedessen schienen die Anforderungen der Künstler stark übertrieben, und es mußte sich um einen sehr mächtigen Beweggrund handeln, der einige Industrielle veranlaßte, sich mit jenen zu verbinden, die als gefährliche Ruhestörer galten.*

*Dieser allmächtige Faktor besteht in der Idee eines neuen Stils. Während sich die Industrie dieser Moral, welche Vollkommenheit des Produktes forderte, hätte anpassen können, ohne sich späterhin um jene zu kümmern, die ihr diese auferlegt hatten, drängt sich die Notwendigkeit einer Annäherung zwischen Künstlern und Kunstindustriellen von*

*selbst auf, oder sie verschwindet je nach dem Erfolg oder Mißerfolg der Idee eines neuen Stils. Ist das Eindringen eines neuen Stils erfolgreich, so muß die Industrie mit dem Künstler rechnen; schlägt es fehl, so wird der Industrielle zu den Geschäftsreisenden und Auskunftszentralen zurückkehren, und der zurückgesetzte Fabrikzeichner wird seine Macht und seine Tätigkeit wieder erhalten.*

*Im allgemeinen wird die Wichtigkeit des Faktors eines neuen Stils übersehen. Und doch sehe ich keine Wahrscheinlichkeit, daß das Eindringen des neuen Stils erfolglos bleiben sollte. Der Kurs führt zum Erfolg trotz des anfänglichen Widerstandes der Industriellen und trotz des Manövers, das kürzlich aufgeführt wurde und das mir das letzte Zeichen des Widerstandes zu sein scheint: man nahm Zuflucht zu einer List, die darin bestand, auf die Führer der neuen Bewegung durch ihre eigenen Truppen schießen zu lassen, durch Nachzügler, welche durch die Idee gelockt und durch die ersten Erfolge mit fortgerissen waren, die sich aber, müde und mittelmäßig begabt, nur mühsam hinschleppten, jeden Ansturm verfehlten und dadurch dem Ruhm entgingen, zum Sieg verholfen zu haben. Diese Truppen wurden klüglich angeworben, soweit sie sich nicht von selbst anboten, und sie setzten sich mit den Industriellen über das „Zurück zum Biedermeierstil" ins Einvernehmen. Dieser Vergleich hatte als Ziel einen Stil,*

*per fix und fertig war. Die Industrie besaß unterrichtete Zeichner, Modelle, die sie von Böden herunter und aus Kellern heraufholen konnte, und als sich der Erfolg des Manövers durch ansehnlichen Gewinn bewahrheitet hatte, wurden die Nachzügler und Nachhinkenden mit Willkommenlächeln und offenen Armen empfangen.*

*Trotz dieses erfolgreichen Manövers, das die erste ernstliche Niederlage des neuen Stils bedeutete, denkt niemand daran, die Behauptung aufzustellen, der neue Stil sei damit erledigt.*

*Wenn nicht wirklich die Idee eines neuen Stils, von neuen Formen und Ornamenten die Industriellen beunruhigte, warum – so frage ich mich, suchten dann die Industriellen eine Annäherung an die Künstler?*

*Das Bedürfnis, sich in der eigenen Achtung wieder aufzurichten, liegt dieser Annäherung wohl mit zugrunde, sicher aber hat die Erkenntnis, daß man mit einer Zukunft rechnen müsse, in welcher die Quellen für einen Export von grenzenlos häßlichen, wenn auch einträglichen Produkten bald versiegen würden, dazu beigetragen, diesen Glaubenswechsel herbeizuführen.*

*Dem Industriellen mußte unbedingt der Gedanke kommen, daß er sich bald eine neue Kundschaft schaffen müsse, sowohl im eigenen Land wie in den Nachbarstaaten, und daß er bald auf einem neuen*

*Terrain zu kämpfen habe, auf dem es mehr auf Qualität der Ausführung und des Materials der Produkte ankommen würde als auf Billigkeit und Schnelligkeit, mit der man ausführen und liefern kann.*

*Der unaufgeklärteste Punkt der neuen Lage, die wir der Industrie geschaffen haben, ist die Frage, von welcher Wichtigkeit diese neue Kundschaft ist, in welchem Maße das Publikum geneigt ist, materielle Opfer zu bringen, um seine neuen Wünsche in bezug auf einen neuen Stil zu befriedigen und sein Verlangen nach Produkten zu stillen, deren Entwurf und Ausführung sich in Qualität decken.*

*Während die willigsten Industriellen doch noch Befürchtungen hegen, die scheinbar entschlossensten trotzdem mitfortgerissen sind, betrachten die Künstler die neue Lage der Industriellen ohne Besorgnis.*

*Die Künstler nehmen an, daß das Publikum vorbereitet ist, daß ein großes Publikum besteht, welches dem Industriellen den Erfolg der neuen Richtung sichert.*

*Die Erfahrungen der letzten Jahre liefern uns den Beweis, daß wir uns nicht täuschen.*

*Warum aber zieht die neue Richtung dann nicht alle Industriellen mit sich fort?*

*Es kann doch nur wenig Fälle von Mißerfolg und beträchtlichen Verlusten gegeben haben. Das dauernde Fortbestehen der Richtung, die die deutsche Industrie seit der Pariser Ausstellung von 1900 ein-*

*geschlagen hat, bestätigt unsere Behauptung und rechtfertigt unsere Überzeugung.*

*Und wenn einige Industrielle Mißerfolge erlitten haben sollten dadurch, daß sie die neue Richtung einschlugen, so darf man dafür nicht etwa die Mitwirkung des Künstlers verantwortlich machen, wohl aber den Mangel an Erfahrung in bezug auf die Wahl des Künstlers, der hinzugezogen wurde.*

*Wir dürfen nicht vergessen, daß es nur eine sehr kurze Spanne Zeit war, während der sich die Künstler mit den verschiedenen Zweigen der Industrie vertraut machen konnten, und daß sie kaum Zeit hatten, die eigentliche Schönheit und den wesentlichen Charakter der Formen und Ornamente zu entdecken, die jedem Gegenstand, jedem Produkt der Industrie eigen sind.*

*Wir werden bald erkennen, daß der Künstler, der sich in einem Zweig der Kunstindustrie spezialisiert hat, dem Industriellen mehr Garantien bieten wird als derjenige, der sich, sei es aus freiem Willen, sei es, weil es sein Schicksal so wollte, mit ihnen allen beschäftigt hat.*

*Die Künstler setzen voraus, daß der Geschmack des Publikums jetzt schon genügend ausgebildet und auf allen Gebieten entwickelt worden ist, so daß es sich darüber beklagt, wenn es in den Zweigen des Kunstgewerbes, welche die neue Richtung nicht eingeschlagen haben, vergebens nach Befriedigung sucht.*

*Und die Industrie hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn sich das Publikum in diesem Fall für die Befriedigung seiner Bedürfnisse noch an ausländische Industrien wendet.*

*Welchem Umstand verdankt die englische Industrie, welche die Kunstindustrien des Kontinents mit ihrer Überlegenheit erdrückt hat und die augenblicklich noch allen Anstrengungen der deutschen Kunstindustrie trotzt, die doch diejenige ist, die am tapfersten und mit der größten Folgerichtigkeit und Überlegenheit danach strebt, ihr den Sieg streitig zu machen, welchem Umstand verdankt sie ihre Überlegenheit, wenn nicht gerade der engen Zusammenarbeit von Künstlern und Industriellen?*

*Es war die Zeit, in welcher eine hervorragend begabte Gruppe von Künstlern sich in England der Kunstindustrie zur Verfügung gestellt hatte: Walter Crane, Voysey, Selwyn Image, Levis Day, Arthur Silver, Herbert Horne, Kate Greenaway und Anning Bell. In England hatten sich weder der Kunsthandwerker noch die Industrie jemals ganz von der Tradition der Qualitätsarbeit losgesagt, und als diese Tradition durch verderbliches ausländisches Beispiel bedroht schien, brandmarkte der Staat diese Produkte, indem er lakonisch und sichtbar ihre Herkunft kennzeichnete. Alsdann vermehrten Ruskin und Morris, die beiden Apostel des Geschmacks und der Qualitätsarbeit, in England ihre dringenden und*

*eifrigen Aufrufe. Aber ihre Aufrufe an das Publikum setzten immerhin Sinn und Geschmack für gute Arbeit beim Publikum voraus, während unsere Aufgabe darin bestand, diesen Sinn und Geschmack beim Publikum erst zu wecken, denn seit dem Mittelalter war jegliches derartiges Bedürfnis in Deutschland vollkommen eingeschlafen. Der deutsche Industrielle, der dem Banner des neuen Stils folgt und der sich die Mitarbeit des Künstlers gesichert hat, ist sich wohl bewußt, daß er gegen die englische Überlegenheit kämpft und ebenso gegen diejenige, die die französische Industrie in gewissen Zweigen noch besitzt. Warum sieht er nicht ein, daß seine Anstrengungen der einen sowohl wie der anderen nichts anhaben können, solange er sich darauf versteift, seine Fabrikationsweise beizubehalten, das heißt solange er daran festhält, die Entwürfe der Künstler bestenfalls in mittelmäßiger Ausführung unter Anwendung von mittelmäßigem, wenn nicht sogar schlechtem Material dem Publikum anzubieten? Solange das Eingreifen des Künstlers nur die Wirkung hat, den Produkten, die durch die Minderwertigkeit ihrer Ausführung und ihres Materials einen nur sehr relativen Wert besitzen, einen äußeren Glanz und einen gewissen Reiz der Neuheit zu verleihen, ist wohl noch nichts Würdiges, Festes und Erstrebenswertes erreicht.*

*Und doch können wir der englischen Künstlergruppe eine Reihe deutscher Künstler gegenüber-*

*stellen, die in nichts der englischen nachsteht. Ich brauche die Namen hier nicht vor Ihnen aufzuzählen. Und wenn die deutsche Industrie trotz der Mitarbeit dieser Künstler der fremden Überlegenheit gegenüber erfolglos bleibt, so hat sie das nur allein sich selbst zuzuschreiben.*

*Sie muß die Moral, die wir predigen, annehmen, und wenn sie das nicht schnell und öffentlich und bedingungslos tut, so sehe ich eigentlich nicht ein, warum die Künstler sich noch weiterhin den Gefahren eines Unternehmens aussetzen sollen, das sie unbedingt in Mißkredit bringen und zudem ihre Erfindungsfähigkeit auf die Dauer erschöpfen muß. Zu keiner Zeit sind der deutschen Industrie die Vorteile solcher Fähigkeiten entgegengebracht worden. Sollen wir es nun mit ansehen, wie die Industrie diese Vorteile vergeudet, oder sollten wir nicht doch den Mut finden, Bedingungen zu stellen?*

*Wir dürfen unsere Fähigkeiten nicht auf diese Weise bloßstellen und verbrauchen lassen; denn wir brauchen nicht auf die Aussicht, einen neuen Stil entstehen und siegen zu sehen, Verzicht zu leisten, wenn uns auch die Industrie ihre Hilfe und Mitarbeit verweigern sollte. England bietet genug Beispiele, wie sich Künstler zu Kunstindustriellen umgewandelt haben: Beispiele, wie sie uns Morris, Powell, Benson, Ashbee und Cobden-Sanderson geben, sind anspornend und überzeugend.*

*Das Unternehmen der Wiener Werkstätten liefert auf dem Kontinent das Beispiel, auf welch hohes Niveau die Künstler, die sich selbst des industriellen Betriebs bemächtigt haben, das Kunstgewerbe bringen können. Es ist meine Überzeugung, daß die Umwandlung des Künstlers zum Kunstindustriellen dem Publikum und dem Ideal, daß wir verfolgen, mehr nützen wird als das Bestreben, mehrere Künstler unter der Leitung eines Industriellen zu vereinigen, nach Art einer Schauspielertruppe, die von einem Theaterdirektor geleitet und dem Publikum vorgeführt wird, wie es die Vereinigten Werkstätten in Berlin, Dresden, München und Bremen tun!*

*Unter solchen Bedingungen erwarte ich um so weniger von dem Eingreifen des Künstlers, als seine Mitarbeit auf Entwürfe und Anfertigung der Zeichnungen und Modelle beschränkt ist. Ich kann dem guten Produkt, dem schönen Gegenstand und der tadellosen Arbeit nur dann eine Zukunft prophezeien, wenn wir in Deutschland dem Beispiel jener englischen Künstler folgen, die das, was sie erfanden, auch selbst ausführten, ebenso dem Beispiel der dänischen Künstler, wie Jensen und Ballin, und des Holländers Eisenlöffel, einiger Franzosen, wie Gallé und Lalique und der berühmten Gruppe von Keramikern, die der Stolz Frankreichs sind.*

*Da wir Künstler so einleuchtende Beispiele besitzen, so kann es auch der Industrie nicht an Ge-*

*legenheit mangeln, sich darüber zu unterrichten, inwieweit sie fernerhin die Mitarbeit der Künstler pflegen muß, um das Niveau ihrer Produkte zu heben.*

*In all den Industrien, für welche die Vollkommenheit der Ausführung Bedingung ist, weil ohne sie das Produkt keinen Wert und keine Aussicht auf Verkauf hat, verwendet man große Sorgfalt auf die technische Ausbildung der angestellten Arbeiter. Aber inwiefern sorgt man für die Ausbildung der Arbeiter, die in den sogenannten Kunstindustrien beschäftigt werden? Wir stehen hier vor einer Entgleisung, die besonders zu denken gibt. Mit welchem Recht können Kunstindustrien ihren Namen tragen, wenn sie Produkte herstellen, deren Wert den Waren von Geißlingen, Gladenbeck oder anderen gleichkommt? Ich meine, daß im Gegenteil diejenigen Fabriken viel eher als Kunstinstitute anerkannt werden müßten, in denen alle Angestellte, vom höchsten bis zum niedrigsten, ihre ganze Kraft an die vollkommene Ausführung eines Produktes setzen, sei es nun das Glas einer Linse, ein physikalisches Instrument oder eine Maschine.*

*Wir haben noch nicht einen genügend hohen Grad von Kultur erreicht, um die Schönheit, die in der Vollkommenheit dieser Gegenstände liegt, anzuerkennen und uns an ihr zu freuen; wir glauben immer noch, nur in den Erzeugnissen der Kunst Schönheit entdecken zu können, und das auch sogar, wenn sie auf ein so tiefes Niveau und zu einer so herunter-*

*gekommenen Moral gelangt sind, daß sie den Erzeugnissen jener Tausenden von Industrien gleichkommen, welche ihr Entstehen der Sucht, die Kräfte des Arbeiterstandes möglichst auszunützen, verdanken und die irgend etwas Gleichgültiges auf gleichgültige Art und Weise fabrizieren.*

*Wenn wir alle Erzeugnisse, die in bestem Material vollkommen ausgeführt sind, als schön anerkennen, so bekennen wir uns damit zu einer Auffassung von Kunst und Schönheit, die in vielen Ländern volkstümlich ist. Jedermann ist dort in den Augen des Volkes Künstler, sobald er sein Handwerk tadellos ausführt. Dieses volkstümliche Gefühl, das mir in diesem Fall das richtige zu sein scheint, rechnet alles zur Kunst, was gut gearbeitet ist. Es wird einen Barbier ebensogut Künstler nennen wie einen Töpfer, einen Sattler so gut wie einen Stellmacher oder einen Maler. So nähern wir uns der noch weitergehenden Definition von Ruskin, der die künstlerische Eigenschaft auf alles das ausdehnte, was mit Freudigkeit geschaffen wird.*

*Ich möchte dem Nachsichtigsten unter uns nicht raten, in der gegenwärtigen Industrie nach vielen Erzeugnissen zu suchen, die im Sinne des Volkes und im Sinne Ruskins schön sind.*

*Und doch haben die Kunstindustrien Beispiele vor Augen von dem, was auch sie erreichen müßten, wenn es ihnen aufrichtig am Herzen läge, ihre Stellung*

*und die Achtung, die sich daran knüpft, wiederzuerlangen. Ich weiß, daß die Industriellen, um die schlechte Qualität der Erzeugnisse, die sie herstellen, zu rechtfertigen, uns immer wieder jene fürstlichen oder staatlichen Manufakturen vorhalten, die jedes Jahr neue Geldopfer erfordern. Wenn auch gewisse königliche oder staatliche Manufakturen hinter dem materiellen Gewinn anderer Manufakturen zurückstehen, so liegt das an einem Fehler in der Organisation, den man nicht lange zu suchen braucht. Man findet ihn in dem Beamtentum, dem diese Fabrik von dem Fürsten oder von dem Staat kurzsichtigerweise anvertraut wurde, und ebenso in der eigensten Beschaffenheit der Beamten, die weniger Kaufmann als Künstler und noch weniger Künstler als Kaufmann sind.*

*Manufakturen, wie die Königliche Porzellanmanufaktur in Kopenhagen, die man ihrem Titel nach für nicht privat halten könnte, die es aber ebensogut sind, wie die dortigen Manufakturen von Bing & Gröndahl, gehen allen, die ich kenne, mit gutem Beispiel voran.*

*Als ich unter der Führung ihrer Direktoren diese beiden Manufakturen besuchte, wunderte ich mich, als mich der Direktor den Arbeiterinnen vorstellte, die mit der Dekoration von Vasen und Schalen beschäftigt waren, welche mir um der einen oder andern Ursache willen besonders auffielen. Es war eine*

*förmliche Vorstellung, und ich konnte auf die Dauer dem Direktor mein Erstaunen darüber nicht verhehlen. Übertrieb man derart in Dänemark die Achtung vor den Frauen und Arbeiterinnen? Ich war sicher, daß ich etwas Ähnliches zur Antwort bekommen und mir eine Lehre daraus zu ziehen haben würde. „Ich hätte Sie vorher darauf aufmerksam machen müssen," erwiderte der Direktor, „daß die erste der Damen, deren Namen ich Ihnen sagte, die Tochter des Postdirektors ist, die zweite die Tochter des Gerichtspräsidenten, und die letzte, die ich Ihnen nannte, ist die Tochter des Kriegsministers. Dort hinten an dem Arbeitstisch sehen Sie meine beiden Töchter, und zu meiner Frau werde ich Sie in ein anderes Atelier führen, wo sie mit Damen arbeitet, die Sie heute Abend bei mir sehen werden und ebenso morgen Abend in der Gesellschaft, die nach Ihrem Vortrag stattfinden soll. Alles, was Sie in diesen Ateliers bewundern, die Treibhaus- oder Wasserpflanzen, die ausgestopften Vögel, die seltenen Muscheln und Schmetterlinge, gehört diesen Damen. Sie bringen sich diese Dokumente von ihren Ferienreisen mit und umgeben sich damit, sowohl um sich davon anregen zu lassen, als auch um die Werkstätten zu schmücken, in denen sie ihre acht Stunden täglich arbeiten."*

*Wäre es nun wirklich zuviel verlangt, wenn wir darauf dringen wollten, daß sich alle Kunstindustrien mit der Sitte befaßten, die in Dänemark herrscht und*

*die ihren Ursprung der Tatsache verdankt, daß diese beiden Manufakturen ihre Produkte auf das möglichst höchste Niveau zu bringen versuchten und daß die oberen Stände in Dänemark von jedem Vorurteil gegen Arbeit frei sind? Würden wir denn zu große Ansprüche an die Industrien, welche Kunstgegenstände herstellen, machen, wenn wir von ihnen verlangten, daß sie für ihr Personal ausschließlich solche Männer und Frauen wählten, die wirklich fähig wären, voll und ganz die künstlerischen Absichten und den Geist der Modelle zu begreifen, die ihnen der Künstler zur Ausführung anvertraut hat und die dann zum öffentlichen Verkauf kommen sollen? Ich sehe die Einwendungen, die man machen wird, voraus, aber hat denn nicht der Industrielle jedem Wunsch, den der Künstler äußerte, Einwendungen entgegengestellt, und entspringen sie nicht alle materiellen Gründen?*

*Wir würden gut tun, uns gelegentlich über diesen speziellen Fall der dänischen Manufakturen gründlich auszusprechen. Er läßt sich verallgemeinern, aber man wird nicht verfehlen, uns zu erwidern: „Wir finden in Deutschland keine solchen Arbeiterinnen, wie Sie uns beschrieben haben", – darauf werden wir antworten: „Bereitet nur den Weg vor, helft uns die Moral der Qualitätsarbeit predigen und zeigt dem Publikum Produkte, die es wert wären, von Damen und Herren der höheren Klassen und Stände angefertigt zu werden, wie es in Dänemark der Fall ist; –*

*helft uns die Ansicht verbreiten, daß es für einen Sohn der besseren Stände ebenso ehrenwert ist, Buchbinder, Goldschmied, Keramiker oder Emailleur zu werden wie Advokat, Bankier oder Offizier.“*

*Wenn sie uns dann entgegnen, daß die Herstellung derartiger Produkte höhere Verkaufspreise erfordert, als sie das deutsche Publikum zahlen will, so werden wir antworten, daß dem nicht so sein kann, da ja bekanntlich in Deutschland große Nachfrage nach jenen dänischen Produkten herrscht, und daß man bei uns nur noch schönere Erzeugnisse herzustellen brauchte, um den Weltmarkt zu erobern.*

*Sollte es keine Beispiele geben, daß deutsche Industrien dem Vorangehn der ausländischen gefolgt wären?*

*Wir sehen doch, daß sich der Insel-Verlag nach englischem Vorbild richtete und daß er sich eine Kundschaft gemacht hat, wie sie vor fünf oder sechs Jahren noch von jedem Verleger als unmöglich erachtet worden wäre. Ich erwähne das Beispiel des Insel-Verlags, weil mir das, was er produziert, bekannt ist; es gibt aber noch andere Industrien in Deutschland, die bald den Weltmarkt erobern werden, aber, um es noch einmal zu sagen, diese Industrien sind meistens keine Kunstindustrien.*

*Welche Kunstindustrie, außer den königlichen oder staatlichen Manufakturen, hat überhaupt einen künstlerischen Ratgeber? Sie denken nicht daran, solche anzustellen oder scheuen die Kosten.*

*Andererseits haben wir doch gesehen, daß sich eine Industrie, wie die A. E. G., einen künstlerischen Ratgeber herangezogen hat, dessen Eingreifen sich sogleich bemerkbar machte, weil er sich damit befaßte, die wesentliche reine Form der Produkte dieser Industrie wiederzufinden, deren eigentliche Zweckformen durch die Wut, sinnlose und stilwidrige Ornamente anzubringen, unkenntlich geworden waren!*

*Andererseits haben noch kein Staat und kein Fürst je daran gedacht, den Kunsthandwerker und Industriellen des Landes solche Vorteile einzuräumen, wie es Seine Königliche Hoheit der Großherzog von Sachsen-Weimar getan hat, indem er einen Künstler als künstlerischen Beirat berief und indem er ein Institut gründete, in welchem sich jeder Industrielle Ratschläge und Vorbilder kostenlos holen, in das er seine Zeichner und Modelleure kostenlos schicken kann mit dem Auftrag, dort unter der Aufsicht des Leiters der betreffenden Abteilung des Instituts Modelle und Zeichnungen auszuführen, die sie dann ihrem Meister oder Fabrikdirektor nach Fertigstellung mitbringen!*

*Dieses Beispiel sollte Nachahmung finden, um so mehr als die Resultate, die in Sachsen-Weimar erzielt wurden, ebenso beweiskräftig in ihrer Vielseitigkeit sind als diejenigen, welche die A. E. G. in ihrer Spezialität erreichte.*

*Wo auch der Künstler eingreift, wirkt er fördernd! Verspricht nicht in Hagen i. W. die Gründung des*

*Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe uns über die Tragweite und die Resultate dieses Eingreifens eine vollständige Übersicht zu geben? Es liegt da eine Schöpfung vor, die – neben den vielen Verdiensten des Herrn Karl Ernst Osthaus um die Hebung des Kunstsinnes und Geschmacks – in Deutschland und besonders in Westfalen ihm wohl als die verdienstvollste anzurechnen ist und zu gleicher Zeit das erste positive Resultat des Deutschen Werkbundes seit seiner Gründung zu sein verspricht.*

*Dieses ständige Museum und die Wanderausstellungen, die er zu organisieren gedenkt, werden uns viel besser über den eigentlichen Stand der Produktionen der deutschen Industrien Aufschluß geben können als irgendeine Ausstellung, deren Resultate von vornherein kein richtiges Ergebnis liefern können, weil die ausgestellten Produkte meistens absichtlich für die Ausstellung gefertigt wurden im Hinblick auf die zu erwartende Auszeichnung und die daraus folgende Reklame.*

*Wenn dieses Museum über die nötigen Mittel verfügt, das heißt über die Mittel, all das zu vereinigen, was die Industrie unter Mitwirkung der Künstler hervorbringt, so wird es ein Kampfplatz werden, in dessen Schranken jeder Industrielle mit den Industrien derselben Gattung unter der permanenten Aufsicht einer Kommission oder eines Tribunals zu kämpfen*

*haben wird und danach streben muß, den Wert seiner Fabrikation dem Publikum zu beweisen.*

*Es wird die Aufgabe dieser Kommission sein, alles das, was ihr zur Aufnahme in die Archive vorgelegt werden wird, in doppelter Hinsicht zu prüfen, erstens in bezug auf den Kunstwert des Entwurfs und zweitens in bezug auf die Qualität der Ausführung und des verwendeten Materials des Gegenstandes. Diese Kommission, aus Künstlern und Industriellen zusammengesetzt, wird sorgfältig feststellen müssen, inwieweit sowohl die eine wie die andere Bedingung erfüllt worden ist.*

*Sie wird in dieser Sammlung nur solche Produkte aufnehmen, in das goldene Buch der Industrie nur die Namen schreiben, welche die Erfüllung beider Bedingungen garantieren. Das Produkt muß rassenrein sein sowohl von seiten des Vaters wie der Mutter, ebenso wie lebendige Geschöpfe, die ihre Abkunft aus Stammbäumen nachweisen können, seien sie menschlicher oder tierischer Rasse!*

*Dieses Hagener Museum muß, wenn es wirklich Sinn haben soll, die Aristokratie der Produkte feststellen!*

*So wie die Dinge heute stehen, hat das Eingreifen der Künstler die deutsche Industrie noch nicht sehr stark beeinflußt; sie ist wohl bereit, die Erfindergabe des Künstlers auszunützen und seine Fähigkeit, ihr neue Formen und Ornamente zu schaffen, aber sie*

*wehrt sich noch dagegen, seine Moral und seine Sorge für gute Ausführung und für die Anwendung von tadellosem Material anzunehmen.*

*Ein solches Resultat muß negativ sein und unbedingt zu der Schlußfolgerung führen, daß das Eingreifen der Künstler gar nichts vermocht hat; weder wurde dadurch das Schicksal der neuen Formen und Ornamente gesichert, noch half es dem Industriellen gegen die ausländische Konkurrenz.*

*Wir müssen uns von vornherein gegen eine solche Auslegung verwahren und die Verantwortlichkeit für einen Mißerfolg ablehnen, der nur daran liegt, daß der Industrielle von dem Programm, das wir für die künstlerische Hebung der Industrie aufgestellt haben, nur einen Teil angenommen hat, den Teil, der ihm den Glanz unserer Künstlernamen sichert, die er so gut als Aushängeschild zu gebrauchen versteht.*

*Unter solchen Bedingungen ist der Mißerfolg unvermeidlich.*

*In keinem Lande ist die Fähigkeit, wirklich künstlerische Entwürfe für die Industrie zu erfinden, so verbreitet wie in Deutschland. Wenn man nur nach Katalogen urteilen wollte, so ist die deutsche Industrie den sämtlichen ausländischen Industrien fraglos überlegen.*

*Betrachtet man die Produkte selbst, so kann man diese Überlegenheit keinen Augenblick länger anerkennen. Wenn ein Mensch von modernem Ge-*

*schmack zwei Kataloge vergleicht, in denen die Produkte des gleichen Kunstindustriezweiges abgebildet sind, zum Beispiel einen deutschen und einen englischen Katalog, so wird er sich zweifellos für einen Gegenstand deutscher Herkunft entscheiden. Vergleicht er aber die Produkte, so wird er nicht zögern, zu den Gegenständen englischen Fabrikats zu greifen, wiewohl er weder in ihrer Form noch in ihrer Ornamentik den Ausdruck finden wird, den er als den Ausdruck unserer Zeit empfindet.*

*Für mich ist der neue Stil wohl mehr Bedürfnis als für irgend sonst jemanden, aber ich sage offen, daß ich mich lieber mit Gegenständen umgeben will, die irgendeinen früheren Stilcharakter tragen, als mit solchen, die schlecht ausgeführt sind oder deren Material minderwertig oder imitiert ist.*

*Dieser mein Fall ist verbreiteter, als man glaubt. Die Freude, die wir beim Anblick tadelloser Arbeit empfinden, ist größer als die Freude an geistreicher Erfindung.*

*Ein Produkt, das aus schönem Material besteht und tadellos ausgeführt ist, wird immer über einen Gegenstand triumphieren, dessen einzige Qualitäten in dem guten Entwurf bestehen. Und die Produkte der deutschen Kunstindustrie besitzen noch immer nur jene Qualitäten, die sie in den Katalogen überlegen erscheinen lassen, das heißt neue Formen und neue Ornamente.*

*Ich müßte kein moderner Mensch sein, wenn ich nicht die Herstellung der Gegenstände, die früher durch Menschenhand entstanden und von Kunsthandwerkern gefertigt wurden, der neuen maschinellen und industriellen Herstellungsart anzupassen suchte.*

*Aber wenn der Industrie daran gelegen ist, daß wir ihre Art und Weise des Betriebs, daß wir die Maschinen und die mechanische Herstellung auch fernerhin verteidigen, so muß sie uns die Gewißheit geben, daß sie die Idee der schönen Arbeit und die Idee der guten Qualität des Materials, das heißt also die Moral des Gegenstandes nicht einer Umwandlung opfern wird, die schließlich doch nur in der Vergrößerung des Gewinns zugunsten der Industriellen gipfeln würde. Wir haben von Anfang an jedem, der es hören wollte, versichert, daß wir uns der Industrie und der mechanischen Fabrikation anpassen würden, aber wir wären Toren, wenn wir uns durch unsere Gutmütigkeit und durch unsere Angst, rückständig zu bleiben, dazu verleiten ließen, irgendwelchen Teil an der Verantwortung für Gegenstände zu nehmen, die ohne jede Rücksicht auf Vollkommenheit, ohne Achtung für das gebrauchte Material und ohne jede Arbeitsfreudigkeit ausgeführt wurden.*

*Keine andere Klasse hat das Recht sich zu rühmen, mehr an der Kultur der Menschheit gearbeitet*

*zu haben, wie es die Künstler von Anbeginn an getan haben, und um dieser Eigenschaft willen glauben wir das Recht zu haben, uns rücksichtslos und ohne Voreingenommenheit über eine Frage auszusprechen, welche die Kultur der Menschheit gefährden oder fördern kann!*

# *DER FÄCHER*

*ICH gestehe, meine Damen und Herren, daß mein Erscheinen vor Ihnen nicht einiger Impertinenz entbehrt.**

*Als mich meine Kameraden im Komitee der Ausstellung mit der Mission, Ihnen etwas von dem Fächer zu erzählen, betrauten, wußte ich vom Gegenstande nicht mehr als Sie; und es geschah so spät, daß ich seitdem nichts dazu lernen konnte. Wenn ich trotzdem vor Ihnen erscheine, geschieht es wahrscheinlich, weil ich vor keiner Impertinenz zurückschrecke und so frei bin, Ihre Nachsicht mit Beschlag zu belegen.*

*Offenbar meinten meine Kameraden im Komitee, es gehöre hier ein wenig Literatur zur Sache, während sonst Ausstellungen mit Militärmusik eröffnet zu werden pflegen.*

*Fächer und Literatur! Die Beziehung will Ihnen nicht einleuchten. Doch glaube ich, spielen zwischen beiden manche Fäden.*

*Denn in des 18. Jahrhunderts strahlendem Glanze hat manche Frau auf dem Fächer und hinter dem Fächer gar manche Literatur gesponnen, obwohl sie nur mit Mühe lesen, und wenn sie zufällig schreiben konnte, es nicht unterließ, gewagte orthographische Schnitzer zu machen. Die Ungelehrtheit raubte übrigens nichts von ihren Reizen, und es gelang ihr mit Hilfe des Fächers nichtsdestoweniger, den Männern die Köpfe zu heizen.*

---

* *Zur Eröffnung der Berliner Fächerausstellung 1905.*

*Seit grauen Zeiten gehört der Fächer in Europa zum Rüstzeug der Frauen. Ja, er ist eins der wichtigsten Instrumente des Bühnenmechanismus, der für unsere Schmerzen geschaffen wurde.*

*Frau und Bühne: noch eine Parallele! Dienen nicht die Kulissen der einen wie der anderen zum Gleichen? um die Heldin hervorzuheben und den Zuschauern die Illusionen des Stücks zu ergänzen?*

*Aber meine Damen, woher haben Sie eigentlich den Fächer? Kirchenliteraten erklären, daß alles, was Ihre Weisheit gegen uns erfindet, vom Teufel kommt. Aber die Kirchenliteraten riechen immer den Teufel, sobald es sich um das Schöne, um Luxus und Eleganz handelt. Wir glaubten ihnen vielleicht, wenn nicht so viele Legenden gegen eine so beunruhigende Anschauung protestierten.*

*Die einen sagen, daß Eva dem Adam zuerst erschienen sei, während sie sich mit einem Palmenblatt fächelte, um sich — so sagt ein alter Vers aus dem Quartier latin — eine gewisse Haltung zu geben. In diesem Fall war freilich der Teufel nicht weit.*

*In China, erzählt man, wurde das süße Instrument von Lam-Si erfunden, die vor einigen tausend Jahren lebte. Während eines öffentlichen Freudenfestes löste sie die kleine Maske vom Gesicht und wedelte sich damit Kühlung zu. Das sah so reizend aus und war von so prickelndem Chic, daß sich seitdem in China alle Männer und Frauen der wedelnden Geste bedienen.*

*In Griechenland erfand Psyche höchstselbst den Fächer. Die Geschichte ist viel glaubhafter, eben weil es eine richtige Geschichte ist. Mit allem, was zu einem kleinen Drame d'amour gehört: Frauen-eifersucht, Komplott mit einer hinterlistigen Falle, der berühmte Blitzstrahl und beinahe ein flagrantes Delikt.*

*Aphrodite fand Psyche viel zu schön für ihren Geschmack und bestimmte ihr loses Söhnchen Eros, der Reizenden eine Leidenschaft zu einem mäßigen Proletarier in den Busen zu legen. Eros unterliegt bald selbst den Reizen. Hatte nichts davon bemerkt, daß ein dritter Personnage, Äolos, bis über die Ohren verliebt, keinen Augenblick die Psyche aus den Augen verlor, um Gelegenheit zu finden, den Lippen der Schlafenden die Knospe zu rauben. Da kommt Eros. Große Szene mit handgreiflichen Tätlichkeiten. Die Folge: der Flügel des Äolos bleibt in den Händen des zürnenden Göttersöhnchens zurück. – Und mit dem Flügel des Armen fächelte sich Psyche zum ersten Male. Sie entwickelte dabei eine so erstaunliche Grazie, daß Eros darüber vergaß, daß Psyches Lippen soeben profaniert worden waren.*

*Was in diesen Legenden auffällt, ist, daß die Männer, die in der angenehmen Lage waren, der Geburt des Fächers beizuwohnen, von dem Reiz der Bewegung der unbewußten Erfinderin getroffen wurden.*

*Die Legenden sind sich einig, daß der Frau die Entdeckung zukommt.*

*Dem widersprechen weise Geschichtschreiber. Sie sagen, der Mann sei der Erfinder.*

*Die Legenden geben Namen, Eva, Lam-Si, Psyche. Die traurigen Gelehrten vermögen keinen einzigen Namen zu zitieren.*

*Betrachtet man aber den Widerspruch näher, so erklärt er sich insofern, als es in Wirklichkeit zwei Arten von Fächern gibt. Unter der Hülle desselben Wortes verstecken sich zwei ganz verschiedene Dinge.*

*Es gibt den Fächer, der bestimmt ist, Luft zu machen, und es gibt einen anderen, der Ihnen, meine Damen, immer nur gedient hat, um Sie verführerisch zu machen, um Ihren provozierenden Spekulationen zu dienen und uns, meine Herren, auf die Finger zu klopfen.*

*Diesen Fächer erfand die Frau. Es ist das Palmenblatt Evas, die Maske der Lam-Si, der Äolosflügel.*

*Bei dem anderen, dem Fächer, der dient, der auch den Männern dient, könnte es wohl anders sein. Er schafft Kühlung und erhält das Feuer, wehrt den Mücken und war in den Händen der Generale Japans der Feldherrnstab. Je mehr man darüber nachdenkt, neigt man dazu, dem Manne hierfür Autorrecht zuzusprechen. Die Gelehrten haben den Unterschied dunkel geahnt. Die graziösen Objekte, die nie zu*

*ernsthaften Taten da waren, prangen in zierlichen Vitrinen unserer Boudoirs oder schlummern in verlassenen Palästen; die anderen werden in den schweren Schaukästen unserer ethnographischen Museen aufgehoben.*

*Sobald der ekranförmige Fächer — der Fächer mit dem Stiel — im 15. Jahrhundert in Europa, im 16. in Frankreich und Deutschland erschien, begann der sichere weibliche Instinkt die ursprünglich primitive Nutzform zu verwandeln. Der Fahnenfächer, den man wie eine Klapper handhabt, ging schnell in das flache Gestell über. Es dauerte nicht lange, so erschien, hübsch in der Mitte, ein verstohlener Spiegel, in den die Besitzerin um so lieber blickte, als hundert Augen leuchtender Pfauenfedern — wie schlanke Iris am See — zusahen, wie sich die Schönheit im Wasser des Glases badete.*

*Trotz alledem ist der Fächer mit dem Stiel ein Schutz, der mehr abwehrte, als angriff. Seine langsame passive feierliche Geste glich dem majestätischen Flug weitbeschwingter Vögel.*

*Nehmen wir an, daß diese passive Langsamkeit den Edeldamen aus den Anfängen der Renaissance wohl zu Gesichte stand. Die Frau erwachte gerade aus der sklavischen Dumpfheit des gar zu langen Mittelalters, das sie an die winzigen Fenster mit den Butzenscheiben, in den engen Kreis plumper Dienerinnen verbannt hatte. Man hat das Ekran nie*

*anders als mit einer mehr monumentalen Grazie gehalten. Es gehörte die Kraft einer Messaline und der römischen Frauen dazu, sich des „Flabellums" zu bedienen. Phryne und Thais und Thanagrafigürchen tragen das „Ripidion" mit bezeichnender Nonchalance.*

*Der Fächer mit dem Stil paßte für die robuste Schönheit der Renaissancefrauen. Aber Undurchsichtigkeit hielt die Blicke der dahinter verborgenen Augen gefangen und erlaubte nicht, den Effekt der Komödie, die Zuckungen des Opfers, zu belauern.*

*Wenn der Faltfächer nicht zu gelegner Zeit, am Ende des 17. Jahrhunderts aus China importiert worden wäre, die Frauen des 18. hätten ihn erfunden. Er wurde die Idealwaffe des heiteren Krieges; ein wahres Symbol für das ganze Dasein seiner Träger. Wie tolle Schmetterlinge flogen die Fächer im Dix-huitième, bis sie, unwiderstehlich angezogen von der Revolution, an der großen Flamme elend verbrannten. Ein Gewimmel von leicht gekleideten, leicht beherzten Dämchen ergoß sich in die wie Alkoven lockenden Bosquets der Parke, und der Himmel umwölkte sich von all den Seufzern und brennenden Wünschen, die zu ihm hinaufstiegen.*

*Bekanntlich wurden alle die Damen und Kavaliere, die im Spiel der Liebe kalt blieben, in Meißner Püppchen verwandelt und auf den Kaminsims verbannt!*

*Die andern aber, die folgsamen und gelehrigen, die herzhaft verliebten, kamen, in duftige Parfüms gehüllt, auf Schwanenhaut, auf „Pelle di Capone, Pelle di Cigno"; Franchipane . . . .!*

*Übrigens die Schwanenhaut war falsch. Man weiß heute, daß es Ziegenhaut war. So verduftet wiederum eine Legende.*

*Mich persönlich interessieren alle Malereien auf den Fächern des 18. Jahrhunderts viel mehr, seitdem ich in ihnen gewisse lose Versprechungen ihrer Besitzerinnen erkannt habe und sie wie eine Art Schecks betrachte, die die Frauen der liebenswürdigen Zeit den Kavalieren hinwarfen, mit jener schnellen und nervösen Handbewegung beim Fächeröffnen und Schließen, mit der sie einen Blick, einen Seufzer, eine Frage zu begleiten pflegten. Glaubt man nicht, daß die Frau, die plötzlich vor ihrem um Gehör flehenden Anbeter ein Bildchen entfaltet, auf dem sich zärtliche Paare umarmen, nah daran ist, selbst die Umarmung zu dulden? . . .*

*Und ich meine, es wird uns nie gelingen, den Fächer dem Tode zu entreißen, wenn wir ihm nicht zuflüstern, in den Händen der Frau wieder zum Zauberstab der Koketterie, der Schönheit, der Grausamkeit, der Liebe zu werden.*

*Noch lange wird dem Fächer der Schrecken, etwas anderes, ein Nutzding, ein Windmacher gewesen zu sein, die Augen geschlossen halten und den*

*Schlag seines Herzens hemmen. Er hat sich den Dingen rohen Gebrauchs, den Bürsten und Schwämmen, die zu nichts Besserem taugen, zu nahe gefühlt. In dieser Umgebung mußte er sich demokratische Gebärden angewöhnen; wurde revolutionär und verurteilt, die Schlagworte Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit zu tragen, mußte die Erstürmung der Bastille und die Porträts der schlimmen Danton, Robespierre und Marat auf seinen Blättern dulden.*

*Das starre Hofkleid — mehr Zirkuskleid —, das ihm das Empire wirkte, ließ ihn die erduldete Schmach nicht vergessen, und trotz des Goldes, der Perlen und Pailletten — durch die Seide und den Tüll hindurch sieht man noch seine frierende Seele zittern.*

*Im 19. Jahrhundert liegt er in den letzten Zügen. Es gibt Banalitäten und Dummheiten, die des Ekels zuviel haben. Nicht nur die Menschen sterben daran, auch die Fächer. Und es gab im 19. Jahrhundert wahre Epidemien.*

*Heute weiß die Frau kaum noch, was das zarte Leben des Fächers bedingt. Sie ist kühl und nüchtern geworden und liebt den Sammelsport. Sie sammelt auf Fächern die Autographen hoher Personnagen: der Diplomaten, Gelehrten und Künstler. Des Abends dient solch ein Fächer als Zentrum des Interesses, als magischer Sammelpunkt für die Protektionsbedürftigen und gibt den alten Herren bequemen Stoff, ihren mürben Geist zu erfrischen.*

*Wirklich hat der Fächer seit dem 18. Jahrhundert keinen Sinn mehr, und nichts wurde versucht, ihm neue Zwecke zu geben, die Zeit stand nicht nach süßen Aventüren, aus denen der Fächer die Nahrung saugt.*

*Man kann sich fragen, was die Frauen abhält, in dem Dinge zu erkennen, was es ehemals war; ob sie verzichtet haben, zu gefallen, zu verführen, zu lieben. Und wenn sie's nicht getan haben, wie sie es anfangen, ohne den Fächer fertig zu werden.*

*Die Frau bedarf dringender der Projektion ihrer Seele auf die Außenwelt, als der Mann. Der Herr der Schöpfung variiert nur wenig seine Posen beim Feste vor den Damen. Es genügt ihm, die Arme zu kreuzen oder die Hände in die Taschen zu stecken. Was bleibt der Frau von Möglichkeiten, ihre Empfindung zu äußern, wenn sie auf das Spiel ihrer Bewegungen, wenn sie auf das Fächerspiel verzichtet? Seit einigen Jahrzehnten versucht das Lorgnon die Rolle zu erobern. So viel steht fest, es paßt vollkommen zu der modernen Spötterin. Auch hier dient das Ding dem Spiel, nicht dem Nutzen — oder sollten wirklich so viel Frauen plötzlich kurzsichtig geworden sein? Auch die Gesten dieses Spiels entbehren nicht der Grazie und der Kühnheit, ja, sie nähern sich zuweilen einer anbetungswürdigen Impertinenz.*

*Und damit stimmt überein, daß die Frau vom Ende des 19. Jahrhunderts wenig sentimental, sehr spöttisch und zuweilen anbetungswürdig impertinent befunden wird. Nicht ohne Grund verwickelten die Griechen die Psyche mit dem Schöpfungsakt des Fächers. Vielleicht stand sie auch an der Wiege des Lorgnons und wartet nur, daß man eine Legende erfindet.*

*Was mich an dem Geschick des Fächers beunruhigt, ist, daß die Mode, die grausam generalisierende, sich seiner ebenso wie aller anderen Details der Toilette bemächtigt hat. Daß die Frau in ihm nur noch ein Modeding sieht, das heute getragen wird, morgen nicht, und ebenso flüchtig wechselt, wie alles andere.*

*Früher liebte die Frau ihren Fächer wie der Virtuose seine Geige, wie der begeisterte Künstler sein Werkzeug.*

*Die Auffassung der modernen Frau ist wenig geeignet, die Fächer zu betrachten, die einige Künstler, von dem Wunsch einer Wiederbelebung getrieben, mit ach so reinen Absichten hier darbieten. Vielleicht kompromittiert sie selbst unser Werk und trügt unsere stille Hoffnung! – Denn, dem Fächer, wie wir ihn uns denken, droht die Gefahr, nicht „Mode" zu werden oder, nur – Mode zu bleiben, – ohne seine sehr holde Bestimmung zu erreichen.*

# *KULTURPOLITIK*

*ICH bezweifle nicht, daß eine „Kulturpolitik" die Dinge beschleunigen kann. Ich befürchte nur, daß sie dazu neigt, sie zu sehr zu beschleunigen, und ich möchte diejenigen warnen, die sich zu großen Illusionen hingeben oder die Gefahr verkennen.*

*Denn es handelt sich darum, daß in letzter Instanz die Kulturpolitik „revolutionär" ist. Denn nur jenseits der „Umwertung aller Werte" kann sie ihr Ziel erreichen. Hat Nietzsche nicht dies Programm aufgestellt? Kultur bedeutet Vollkommenheit, äußerste Verfeinerung und Raffinement in allen Dingen. Kulturpolitik treiben, heißt den Sinn für Vollkommenheit, Verfeinerung und Raffinement zu wecken oder wieder zu erwecken suchen. Es liegt offenbar in der Natur dieser Politik, Anstoß bei allen übernommenen Anschauungen, feststehenden Meinungen, festbegründeten Betrachtungen zu erregen. Blinder Eifer kümmert sich nicht um eine so exponierte Stellung, und, mein Gott, kein Preis wäre ja auch zu hoch für das Resultat eines Kampfes, der mit einem Schlag die deutsche Kultur auf die gleiche Stufe mit der Frankreichs und Englands erhöbe.*

*Aber um die Dinge nüchtern zu betrachten, wird es uns gelingen, mittels einer Kulturpolitik, welche, um die kulturelle Kristallbildung zu fördern, versuchen würde, mit Druck einzuwirken, wie der Chemiker auf die Kristallisierung des Stoffes durch Druck einwirkt, wird es uns gelingen, wo die mächtige Stimme eines*

*Nietzsche, eines Goethe ungehört verklang? Denn nicht erst seit gestern ruft man den Sinn für Vollkommenheit an. Goethe sagte schon: man müsse lernen, alle schlechte Arbeit zu hassen wie die Sünde.*

*Die Frage drängt sich auf: auf wessen Schultern das Gewicht des kühnen Unternehmens laden? Auf die eifriger verkündender Apostel, oder aber vorsichtiger gemäßigter Erzieher? Ruskin hat unser Zutrauen zu dem Wirken der Apostel wieder wach gerufen und zu den Möglichkeiten und Vorteilen, die darin liegen könnten, die Gefühle der Masse anzurufen; aber man kann sich nicht verhehlen, daß die Bewegung, die er hervorrief, stark gefärbt war von einem zeitgemäßen romantischen Enthusiasmus, welcher die Massen der Eroberung der Schönheit entgegendrängte, wie im Mittelalter die religiöse Schwärmerei die bewaffneten Scharen zur Eroberung des gelobten Landes trieb.*

*Ruskin besaß die Fähigkeit, der Schönheit körperliche Gestalt zu verleihen, und wie viele seiner englischen Adepten hielten sich nicht selbst für die Griechen, in dem großen hölzernen Pferde versteckt, um das Abenteuer des Raubes der Helena zu bestehen.*

*Heutzutage hätte solcher Romantismus wenig Aussicht auf Erfolg. Wir wissen, den Sinn für Vollkommenheit anrufen, heißt, auf eine Konzeption hinarbeiten, deren Anwendung in Industrie und Kunst die beträchtlichsten und gesichertsten materiellen Vorteile*

*bietet; welche in Moral und Religion, im Verkehr gleichgesinnter Menschen eine tief gegründete Hochachtung erzielt; welche aus der Ausübung unserer Fähigkeiten, aus unseren Gefühlen und Sinnen einen „mécanisme de tout repos" herstellt, ein Ventil gegen jedwede Explosion, die ein Kind handhaben könnte. Hier müßten die Ratschläge und die Umsicht des auserlesenen Erziehers die Anstrengungen leiten und sichern, und ihre Schlauheit muß es vollbringen, daß die Kultur, durch langsames, unermüdliches, ununterbrochenes Einflößen sich das erringt, was sie im Sturm nicht erobern kann.*

*Als Erzieher, als Lehrmeister der Kultur in allen Gebieten der Intelligenz, der Empfindung und der menschlichen Sinne sind auserlesene Persönlichkeiten erforderlich. Berufen wir die Erzieher, wo wir die geeigneten finden, wenn auch aus dem Ausland, — eine wahre Kultur kann sich nicht auf einem national begrenzten Boden entwickeln —; gründen wir eine Anzahl von „Kulturherden" an geeigneten Orten, auf fruchtbarer Erde.*

*Es würde die Aufgabe eines jeden dieser Erzieher, Professoren, Künstler, Soldaten und Kaufleute sein, taugliche Instrumente zu wählen, die Elemente zu erkennen, welche sich eigneten, diesen gefährlichen neuen Sinn sich einzuverleiben. Denn es ist nicht daran zu denken, daß man die Masse systematisch in dies Raffinement des Geistes, der Sinne und Gefühle einführen*

*könnte. Sie wäre ja in keiner Weise darauf vorbereitet, und es würde daraus nur eine zahllose Reihe von Verirrungen entstehen, ein Geschlecht rettungsloser Dekadenten.*

*Verlangte trotzdem ein höherer Wille ein Zaubermittel von mir, so getraute ich mir zu sagen, was ich weiß, das Mittel, welches auf einen Schlag das Niveau unserer Kultur heben und verbessern könnte: Wer hätte die Beobachtung noch nicht gemacht, daß jeder von uns, auf welcher Höhe der sozialen Stufenleiter er auch stehen mag, einen oder den anderen geringeren Beruf weit besser ausfüllen könnte als den, welchen er bis jetzt innehatte.*

*In vielen Fällen zeigen sich sogar ausgesprochene Vorlieben; wie viele unter den Höchstgestellten haben sich nicht schon mit Leidenschaft einem einfachen Handwerk gewidmet und es zur Vollkommenheit darin gebracht! Wenn nun alle, durch die ganzen Reihen der Gesellschaftsklassen, mit einem Schlag, freiwillig oder gezwungen, eine oder mehrere Stufen zurückrückten, so würde, durch diese allgemeine und plötzliche Verschiebung, die rückständige Kultur, eingedämmt und angesammelt, plötzlich steigen wie das Wasser an den Schleusen. Ein jeder brächte in die mindere Stellung, zur Ausführung der minderwertigeren Beschäftigung, die Talente, den Charakter, die Manieren mit, die er aus einer höheren Lebensstellung bezogen hat, in welcher er sich als*

*nicht ausreichend erwiesen, und er würde unter seinen neuen Lebensbedingungen als das gelten, was eine hochkultivierte Gesellschaft von jedem Individuum erwarten kann. Auf diese Weise hätten wir durch Zauberei oder infolge eines noch nie dagewesenen Vorgangs in der Weltgeschichte Maurer, Tischler, Typographen mit dem Talent und dem Geschmack eines Künstlers, Bauern und Arbeiter mit der Initiative und den Manieren der „grands seigneurs"!*

*3. April 1909.*

# INHALT

*Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit* 5
*Die Linie* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 39
*Vernunftgemäße Schönheit* .. .. .. .. .. .. .. .. 75
*Volkskunst* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 123
*Kunst und Industrie* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 137
*Der Fächer* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 165
*Kulturpolitik* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 177

*Gedruckt in der Buchdruckerei von E. Haberland in Leipzig*

92-B 22678

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00807 0290